Johann Heinrich Schönfeldts Radierungen
und die nach ihm gestochenen Blätter

Inaugural=Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Ludwig=Maximilians=Universität zu München

vorgelegt von

Ludwig Herbert Krapf

1938

Hansadruckerei / Inh. Hans Schneider jun., München 13, Arcisstraße 61

Johann Heinrich Schönfeldts Radierungen

und die nach ihm gestochenen Blätter

Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Ludwig-Maximilians-Universität zu München

vorgelegt von

Ludwig Herbert Krapf

1938

Hansadruckerei / Inh. Hans Schneider jun., München 13, Arcisstraße 61

Referent: Prof. Dr. Hans Jantzen.

Gutachter: Prof. Dr. Hugo Kehrer.

Tag der mündlichen Prüfung: 3. März 1938.

Inhaltsverzeichnis

Abkürzungen:

A = A. Andresen: „Der Deutsche Peintre-Graveur“.

N = G. K. Nagler: „Künstler-Lexikon“.

V = A. de Vesme: „Peintre-Graveur Italien“.

I. Vorwort.

Seitdem die deutsche Kunstforschung anfängt, den „Maler-Radierern“ Deutschlands mehr Interesse entgegenzubringen, gelangt man immer mehr zu der Erkenntnis, daß sich in der Menge dieser meist nur durch ganz wenige Blätter vertretenen Maler auch Künstler von außerordentlicher Begabung, von weitreichendem Ruf und starkem Einfluß auf spätere Generationen befanden. Ein Künstler dieser Art ist der Maler und Radierer Johann Heinrich Schönfeldt.[1] Geboren in einem Lande und in einer Zeit, die denkbar ungünstige Bedingungen zu künstlerischer Entfaltung bot, findet er sehr frühzeitig allgemeine Anerkennung, die (mit Ausnahme des barockfeindlichen 19. Jahrhunderts) bis zum heutigen Tage andauert. Es ist daher erstaunlich, daß bislang die Kunst dieses so hochgeschätzten Meisters nicht allzugroße wissenschaftliche Berücksichtigung und Bearbeitung gefunden hat. Die mangelhafte Kenntnis seines Lebens und Gesamtwerkes dürfte der Grund dafür sein, warum wir bis heute noch keine Monographie über Schönfeldt besitzen, sondern nur auf wenige Aufsätze angewiesen sind, denen vor allem das Verdienst zukommt, den Meister der Vergessenheit entrissen und einen Versuch der Darstellung seiner Künstlerpersönlichkeit unternommen zu haben. So war es vor allem Hermann Voß, der vor einigen Jahren in einer ausgezeichneten Abhandlung, allerdings nur unter Zugrundelegung der Gemälde, die künstlerische Entwicklung aufzeigte. Einen weiteren sehr wertvollen Beitrag stellt dann der Aufsatz Muchall-Viebrooks dar, der die Zeichnungen Schönfeldts zum Gegenstand einer Untersuchung machte. Und nicht

---

[1]) Der Künstler hat seinen Namen verschiedenartig geschrieben. Es kommen folgende Schreibarten vor: Schönfeld, Schenfeldt, Schonfeldt und Schönfeldt; die letztere findet sich am häufigsten, weshalb sich der Verfasser zu dieser Namensbezeichnung entschlossen hat.

zuletzt ist es das Verdienst Albert Hämmerles, die Lebensdaten der ganzen Künstlerfamilie Schönfeldt unter Benutzung alter Urkunden ermittelt und so die vorhandenen Irrtümer berichtigt zu haben. Nun aber hat sich seit dem Erscheinen der eben genannten Untersuchung von Hermann Voß (1927) durch glückliche Umstände und ebensolche Zufälle die Zahl der bekannten Werke Schönfeldts beinahe verdoppelt; hiedurch sind neue Gesichtspunkte gewonnen worden, die es überhaupt erst möglich machen, die Monographie des Künstlers zu schreiben. Muchall-Viebrook hat am Ende seines Aufsatzes die Hoffnung ausgesprochen, daß nach Behandlung des Radierwerkes und der Nachstiche Schönfeldts die Forschung über das künstlerische Wirken des Meisters zum vollen Abschluß gebracht sein könnte. Dies trifft jedoch nicht zu. Meine hier vorgelegte Arbeit ist nur als ein Teil der Neubearbeitung des Lebens und Schaffens unseres Augsburgers anzusehen.

Die Dissertation versucht in einem besonderen Abschnitt eine Klärung der Arbeitsperioden Schönfeldts zu bringen. Leider ist es dem Verfasser nicht möglich gewesen, infolge der derzeit bestehenden äußeren Schwierigkeiten, vor allem wegen der Versagung der Devisengenehmigung, seine gewonnenen Ergebnisse durch archivalische Studien und durch Untersuchungen der Originale im Ausland zu unterbauen und seine Annahmen in allen Punkten durch urkundliche Beweise zu erhärten. Trotzdem hielt er es für reizvoll, die Lebensgeschichte dieses Künstlers weitmöglichst zu entwerfen, da erst die Verbindung dieser Geschichte mit jener seiner stilistischen Entwicklung den eigentlichen Werdegang und den Wirkungskreis Schönfeldts aufzuzeigen vermag.

II. Einleitung:
Augsburg und die Graphik im 17. Jahrhundert.

Im Süden Deutschlands ist ebenso wie im übrigen Deutschland des 17. Jahrhunderts, verglichen zu den vorausgehenden Jahrhunderten, ein Absinken der Kunst und Wissenschaft durch den vollständigen Zusammenbruch von Politik und Wirtschaft unvermeidbar gewesen. Dazu kommt das Ueberhandnehmen fremder Einflüsse im deutschen Lebensorganismus, die sich schon seit Beginn des 16. Jahrhunderts durch die Stellung des bayerischen Fürstenhauses zum Katholizismus und der dadurch bedingten Verbindung mit

den lateinischen Staaten immer mehr geltend machten. Selbst die Sprache zeigte in Bayern, dem Eingangstor Italiens, das Ueberwiegen des südlichen Elements.

Welche Bedeutung fällt nun im 17. Jahrhundert der süddeutschen Graphik zu?

Die Zeit des Holzschnitts, als der wichtigsten, volkstümlichsten Gattung innerhalb der Graphik war beendet; seine Stellung war von ganz untergeordneter Art, er verwahrloste immer mehr und sank tatsächlich auf die Stufe einer unbedeutenden und minderwertigen Buchillustration herab. Auch die süddeutsche Radierung und der Kupferstich spielten eine verhältnismäßig bescheidene Rolle, wenn man sie zusammen sieht mit der gleichzeitigen Graphik Italiens, Frankreichs und der Niederlande. Aber im Deutschland des 17. Jahrhunderts gewannen sie sehr bald eine überragende Bedeutung; waren sie doch dazu berufen, mit ihren verhältnismäßig billigen Blättern an Stelle der für die verarmte Bevölkerung zu teuer und unerschwinglich gewordenen Gemälde zu treten. Und aus der Menge der als mittelmäßig geltenden Künstler erheben sich in Wahrheit einige von geradezu genialem Können, die in der Radierung ebenso gut wie in der Malerei ihr Künstlertum unter Beweis stellten.

Für das linear-plastische Sehen früherer Jahrhunderte waren Holzschnitt und Kupferstich das entsprechende Ausdrucksmittel, für die Optik des malerischen Barock bot die Radierung die Eigenschaften, die der Sehnsucht des Künstlers zur Verkörperung verhalfen. Die Nadel wurde das Werkzeug des frei schaffenden Künstlers, mit der er gleich der Feder, unbehindert vom Widerstand des Kupfers, seine Absichten sofort auf die Platte einzuschreiben vermochte. Der durch die Aetzsäure hervorgerufene rauhe Strich verhalf der Darstellung zu warmer Tonigkeit.

Im späten 16. und zu Anfang des 17. Jahrhunderts tritt allgemein eine Scheidung zwischen freier und Reproduktionsgraphik ein. Die freie Graphik bedient sich der R a d i e r u n g; das Hauptaugenmerk ist dabei auf gute Komposition und malerische Wirkung gerichtet, allzu große technische Feinheiten werden nicht verlangt, wenn sie auch angestrebt worden sind. Die Reproduktionsgraphik des 17. Jahrhunderts bedient sich dagegen durchgängig des

Kupferstichs und sucht durch immer feinere Ausbildung ihrer Technik die malerischen Werte der Originale wiederzugeben. Die Künstler, welche sie ausüben, arbeiten nach fremden Vorlagen, meist nach Gemälden, doch kommt es vor, daß sie gelegentlich auch eigene Entwürfe zur Ausführung bringen.

Mit dem Ende des 17. Jahrhunderts tritt in Süddeutschland noch eine neue Art der Vervielfältigung auf, nämlich die Schabkunst. Diese Erfindung des kurhessischen Kammerjunkers und ehemaligen aktiven Offiziers Ludwig von Siegen bringt für die Reproduktionsgraphik neue malerische Wirkungen. Durch diese flächigste und weichste aller Bilddrucktechniken läßt sich der „malerische Stil“, den die Graphik jener Zeit allgemein anstrebt, in höchstem Maße verwirklichen. Sie gestattet Helligkeitsgrade und weiche Uebergänge, wie sie im Kupferstich oder in der Radierung unmöglich gewesen sind. Das kam vor allem der Bildnisreproduktion zugute. Trotzdem wurde die Schabkunst von den Reproduktionsgraphikern des 17. Jahrhunderts nur gelegentlich verwendet, sie diente mehr als Hilfsmittel, häufig wurde sie sogar mit dem Stich verbunden. Der erste süddeutsche Künstler, der die Schabkunst überhaupt anwendete, war der Stecher Georg Andreas Wolfgang, ein Augsburger. Er beherrschte allerdings diese Technik noch ziemlich unvollkommen; als Nachstecher unseres Schönfeldt wird Gelegenheit sein, auf ihn einzugehen.

Radierung und Kupferstich erfreuen sich im 17. Jahrhundert einer zunehmenden Volkstümlichkeit, die dann im 18. Jahrhundert ihren Höhepunkt erreichen sollte. Fragt man nach den Zentren dieser Kunst in Süddeutschland, so sind vor allem die alten Reichsstädte Augsburg und Nürnberg zu nennen, beide können sich auf eine lange Tradition berufen, doch gab es auch andere Pole im deutschen Süden, wie Straßburg, München, Frankfurt und Mannheim.

Im folgenden werden wir uns nun der Wahlheimat Schönfeldts, Augsburg zuwenden. In ihren Mauern wurde seit Jahrhunderten als vornehmste Aufgabe Kunst gepflegt, und sie blieb auch erhalten in der Zeit des dreißigjährigen Krieges, in der, wie bekannt, das Vermögen der Stadt und der Bürgerschaft bedenklich zusammengeschmolzen war.

Selbst in den Jahren bitterster Not war es an diesem Orte Künstlern immerhin noch möglich, auszuhalten; kaum aber war der Friede eingekehrt und mit ihm bessere Lebensmöglichkeiten gegeben, so blühte das Kunstleben der alten Handelsstadt in raschem Wachstum wieder auf. Stadtpfleger und Ratsherrn, Kaufleute und Geistliche bemühten sich in gleicher Weise, ihrer Stadt den alten Ruf als Hüterin der Kunst wiederzugeben, indem sie durch reiche Aufträge die bedeutendsten Künstler nach Augsburg zu fesseln versuchten. Ich möchte nur hinweisen auf die Bemühungen der beiden Stadtpfleger Leonhard Weiß (d. Aeltere und der Jüngere) oder auf Kunstliebhaber, wie die Gelehrten Thoman und Spizel, die Ratsherren Amann, von Hertenstein, Freiherr von Gallen, von Rad, auf die Aufträge der reichen Patrizier, wie Wellmann, die Müller, Egger, Eberz, Raiser usw., die sich kostbare Sammlungen anlegten. So ist es nicht verwunderlich, daß ein großer Teil der Künstler, die die Schrecken des Dreißigjährigen Krieges in fremde Länder getrieben hatte, seine Zufluchtsorte in Italien und Holland nunmehr verließ, um sich in Deutschland, vor allem aber in Augsburg ansässig zu machen. Die Hauptstadt Schwabens wird dadurch eine Hochburg der deutschen Malerei und Graphik überhaupt.

Bedeutende Maler und Radierer, wie z. B. Franckh, Fisches, Heiß, Mair, Schmittner, Schönfeldt, Umbach, Werner hielten sich dort auf und arbeiteten selbst für Fürstenhöfe und Städte verschiedener Länder; alte Kupferstecherfamilien wie die Kiliane, Küsel, Custos, Hainzelmann, Wolfgang und andere setzten ihre alte Tradition fort und vermehrten so den städtischen Ruhm; Verleger, wie Jeremias Wolff und Elias Heiß, befestigten ihrerseits den Ruf der Stadt Augsburg als Pflegestätte der Graphik und dehnten ihre Verbindungen über den ganzen Kontinent aus.

III. Ansätze zu einer Lebensgeschichte Schönfeldts.

Johann Heinrich Schönfeldt wurde am 23. März 1609 als Sohn des Goldschmiedmeisters Johann Baptist Schönfeldt, Bürgermeisters von Biberach, und seiner Gattin Susanna Schumacher, in Biberach geboren.[2]) Die Hauptquelle, abgesehen von den Acta

[2]) A. Hämmerle a.a.O. S. 42.

im Stadtarchiv Augsburg, die Hämmerle bearbeitet hat, ist Sandrarts „Akademie“. Sie gibt uns in folgender Weise über die Lehrzeit und das Leben des Künstlers Aufschluß: Der junge Schönfeldt hat die Lehrjahre bei einem Johann Sichelbein in Memmingen verbracht, von dort aus ist er auf Wanderschaft gezogen. Er hat Stuttgart, Basel und mehrere deutsche Städte besucht und sich durch eigenes Studium zum Meister herangebildet. Alsdann ist er nach Italien gegangen, wo er sich vor allem durch das Kopieren von Gemälden und Antiken so auszeichnete, daß der Fürst Orsini — Sandrart gibt seinen Vornamen nicht an — ihn in seine Dienste nahm.[3])

Sandrart dürfte mit seiner ersten Behauptung, der erste Lehrer Schönfeldts sei: „Johann Sichelbein“ gewesen, ein Irrtum unterlaufen sein. Johann Friedrich I Sichelbein,[4]) ein unbedeutender Maler, von dem wir nicht viel mehr als seinen Namen kennen, ist nämlich erst 1625 geboren. Ist es nun an und für sich schon sehr fraglich, daß der viel jüngere Sichelbein der Lehrer des älteren Schönfeldt gewesen sei, so erscheint es um so mehr ausgeschlossen, wenn wir erfahren, daß der junge Künstler 1627, also in dem Jahr, in dem sein sogenannter Lehrer noch in der Wiege gelegen sein dürfte, bereits auf Wanderschaft sich begeben und in Stuttgart aufgehalten hat. Wahrscheinlich wird der junge Schönfeldt die Kunststadt Augsburg zu seiner ersten Ausbildung auserwählt haben und diese bei einem uns dem Namen nach noch nicht bekannten Meister erhalten haben. Möglich auch, daß Schönfeldt, wie der sehr kritische Geschichtsschreiber Paul von Stetten — allerdings viel später als Sandrart — berichtet, bei verschiedenen unbedeutenden Meistern lernte.

Für Deutschland war, wie schon angedeutet, seit Beginn des 17. Jahrhunderts, also gerade damals, als die künstlerische Entwicklung Schönfeldts einsetzte, eine traurige Zeit eingetreten. Durch die Religionsverschiedenheiten wurde die Seele des deutschen Volkes zerrissen und in den Schlachten des dreißigjährigen Krieges

---

[3]) Es handelt sich um Don Paolo Giordano II Orsino Duca di Bracciano wie aus einer 1636 von J. W. Baur radierten Folge von Völkertrachten hervorgeht.

[4]) G. K. Nagler, K.—L. XVII S. 359, 473; B. Schelhorn a.a.O. S. 128; A. Kuhn a.a.O. S. 70; E. v. Engerth a.a.O. S. 213; W. Suida a.a.O. S. 125.

blutete sein Leib. Jeder Sieg, der errungen wurde, war zugleich ein Verlust an deutschem Gut und Blut. Dazu stellte sich in dem schwergeprüften Lande ein fürchterlicher Gast ein, die Pest, die vom Orient eingeschleppt war. In mehreren Wellen suchte sie gerade Schwabens Städte auf das entsetzlichste heim, unter anderem in den Jahren 1626/1627.[5]) So ist es nur verständlich, daß der Malergeselle Schönfeldt, wie so viele andere seiner Zeit, einmal wegen der Kriegswirren und Seuchen und der damit zusammenhängenden schlechten Aussichten, zum anderen aber, da ja in Deutschland eine schulmäßige Ausbildung so gut wie ausgeschlossen war, sein Heimatland für lange Zeit verließ, um sich an den damals berühmten Malern benachbarter Länder weiterzubilden. Sandrart gibt hier nur wenige Plätze an, die der Malergeselle besucht hat: Stuttgart, Basel und Rom. Er hat sich nicht geirrt; denn auf der Zeichnung „Marcus Curtius“[6]) (Dessauer Gemäldegalerie) steht geschrieben: „Dises mach ich Johan: Heinrich Schönfeld mallergesell geschehen in Stugart 1627“.[7]) Schönfeldt ist also um 1626, vielleicht von Augsburg aus, auf die Wanderschaft gegangen; er war 1627 in Stuttgart und zog, wenn wir Sandrart glauben dürfen, weiter in der Richtung nach Basel. Wie lange er sich dort aufgehalten hat, entzieht sich unserer Beurteilung. Hier im Westen Deutschlands könnte unser Künstler zum ersten Male zum Studium der Werke des großen französischen Radierers Jacques Callot angeregt worden sein. Einige Quellen geben eine zeitweise Tätigkeit des Künstlers in der französischen Stadt Lyon an.[8]) Sollte dieser noch nicht beweisbare Aufenthalt den Tatsachen entsprechen, dann würde er am besten in die Zeit zwischen Schönfeldts Wanderung nach den westlichen Städten des Reichs und vor seiner Reise nach Italien einzuordnen sein. Wir wissen noch nicht, welchen Weg Schönfeldt einschlug, um nach Italien zu ge-

[5]) A. Hämmerle: Die Künstlerfamilie Kilian a.a.O. S. 5.

[6]) Bei Th. Muchall-Viebrook: Die Zeichnungen Johann Heinrich Schönfeldts, a.a.O. S. 82, irrtümlich als „Mucius Scaevola“ angegeben.

[7]) Briefliche Mitteilung des Anhaltischen Landeskonservators der Anhaltischen Gemäldegalerie, Dessau.

[8]) A. Kuhn a.a.O. S. 70. — Karl Woermann: Katalog der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden 1908, S. 644. — E. v. Engerth a.a.O. S. 214. — Hans Wolfgang Singer: Allgemeines Künstlerlexikon, 3. Aufl. 1901, S. 219. — J. R. Fueßli: Allg. Künstler-Lexikon, Zürich 1779, S. 609.

langen und wann er dort eintraf. Immerhin verdient eine Bemerkung Friedrich Noacks in seinem Buch: „Das deutsche Rom, Rom 1927" (auf ihn bezieht sich die Angabe Thieme-Beckers) Beachtung, die besagt, daß ein „Belcampo", das wäre also die Uebersetzung des Namens „Schönfeldt", als Taufpate bereits am 13. 2. 1633 in Rom vorkommt.

Durch Arbeiten können wir ihn jedoch erst um 1640, und zwar durch das Gemälde „Heimsuchung Marias",[9]) aus der Kirche San Elisabetta (heute: Oratorium der Bruderschaft des deutschen Campo Santo) nachweisen. Hierbei ist jedoch zu bemerken, daß die Werke für den Fürsten Orsini in dem gleichnamigen Palazzo Orsini, dem umgebauten Marcellus-Theater,[10]) welche durch Datierungen über den Aufenthalt des Meisters Aufschluß geben könnten, noch völlig unbekannt sind. Der Künstler muß in Rom, was noch nicht ausgesprochen wurde, Mitglied der flämisch-holländischen Künstlervereinigung „Schilderbent" gewesen sein, wie aus seinem, auf bezeichneten Blättern öfter vorkommenden Beinamen „Triangl" hervorgeht. Schönfeldt ist nicht nur in der ewigen Stadt geblieben, er ist wie Velasquez und Ribera kurz zuvor von Rom nach Neapel gegangen, das damals noch Sitz des spanischen Vizekönigtums war. Dort hat er zeitweilig Aufenthalt genommen, wie seine Gemälde, die starke Anklänge an die neapolitanische Malerei zeigen, deutlich beweisen (Voß). Wie lange Schönfeldt in Rom lebte, wissen wir noch nicht, es dürften aber nur einige Jahre gewesen sein.

Ueber seinen Rückweg nach Deutschland können wir nichts Sicheres aussagen. Sollten aber verschiedene Quellen[11]) mit ihrer Angabe, daß Schönfeldt in Wien arbeitete, recht behalten, was ebenfalls noch nicht erweislich ist, so würde sich dieser Aufenthalt in den Zeitabschnitt n a ch Schönfeldts Arbeitsperiode in Italien am leichtesten einfügen.

---

9) P. Markthaler, a.a.O. S. 90.
10) J. R. Füßli: Allg. K.-L. I, Zürich 1779, S. 609.
11) E. Bénézit: Dictionnaire critique des Peintres et Graveurs. Paris 1924 p. 750. — Bryan's Dictionary of Painters and Engravers, London 1905, p. 46. — Hans Wolfgang Singer, Allg. K.-L., 3. Aufl. 1901, S. 219. — E. v. Engerth, a.a.O. S. 214. — J. R. Füßli, a.a.O. S. 1534.

In Deutschland ist Schönfeldt erst wieder sicher nachweisbar vom Jahre 1647 ab. Hier haben wir zum erstenmal wieder einen urkundlichen Beleg in dem rückseitigen Zettel des jetzt in Stuttgart befindlichen Bildes: „Jakob und Rahel am Brunnen“, auf dem es heißt, das Gemälde sei von dem „Galeriedirektor Johann Heinrich Schönfeldt 1647 in Dresden der Familie Grafen Brühl gemalt worden“. Dadurch wissen wir, daß Schönfeldt in diesem Jahre in Dresden geweilt hat und wahrscheinlich auch für längere Zeit, wie die große Zahl von Bildern seiner Hand in der dortigen Gegend beweist. 1651 hat Schönfeldt dann in seiner Geburtsstadt Biberach wieder Aufenthalt genommen, wie das 1651 datierte Bild der „Hl. Dreifaltigkeit“ (dortige Stadtpfarrkirche) aussagt;[12]) ein Jahr später siedelte er in die Hauptstadt Augsburg über, hier erwirbt er am 18. Juli 1652 das Bürgerrecht.[13]) Wie groß sein Ansehen damals schon war, beweist allein der Umstand, daß er bereits im selben Jahre den Auftrag erhielt, das Bildnis des Stadtpflegers Leonhard Weiß zu malen.[14]) Am 29. April 1655 vermählte er sich mit einer Anna Elisabetha Strauß[13]) aus Ulm. In Augsburg dürfte er nun die Hauptzeit seines Lebens verbracht haben. In der Zeit vom 18. 3. 1659 bis 16. 6. 1660 besaß Schönfeldt das Anwesen Lit. F Nr. 371/2 an der Heilig Kreuzstraße gemeinsam mit Ferdinand von Rehlingen.[15]) Am 25. Oktober 1664 kaufte er von dem Bürgermeister Marc Anton Jenisch d. J., einem großen Liebhaber Schönfeld'scher Bilder,[16]) die „Behausung mit Hof und Garten in Augsburg auf dem Platz bei St. Ulrich gelegen, halb an des Deckenmachers Hueber Behausung und an den Garten der Witwe Schorer, vorne auf die Reichsstraße stoßend“, um den Betrag von 1800 fl.[17])

Gelegentliche Arbeiten werden ihn für kürzere Zeit in andere Städte geführt haben. So wissen wir, daß er zu Ende der siebziger Jahre die Deckenfresken des „Goldenen Saales“ der kgl. Residenz in München auszumalen hatte. Auch die Aufträge in Salzburg, Bamberg, Würzburg und Ottobeuren dürften ihn nur kurze Zeit

[12]) A. Hämmerle: Die Familie Schönfeldt, a.a.O. S. 42.
[13]) A. Hämmerle: Die Familie Schönfeldt, a.a.O. S. 42.
[14]) s. Nachstich Melchior Küsels S. 88.
[15]) Augsburger Register zu den Hausbesitzern (Stadtarchiv Augsburg).
[16]) Sandrart, a.a.O. S. 205.
[17]) Augsburger Grundbücher (Staatsarchiv Neuburg a. d. Donau).

von seiner neuen Heimat weggeführt haben. Die größte Zahl seiner Bilder und die reifsten Werke hat er in der Zeit von 1652 bis 1682, also in den letzten dreißig Jahren seines Lebens in Augsburg geschaffen. Hier in dieser Stadt war es auch, wo in den reifen Jahren des Meisters die uns bekannten Radierungen entstanden. Sein Todestag muß zwischen 1682 und 1683 liegen, wie Hämmerle aus den Steuerlisten festgestellt hat. Die Unrichtigkeit des in der Literatur immer wieder genannten Todesdatums „1675" oder „nach 1675" beweist ja allein die Tatsache, daß der Künstler eines seiner berühmtesten Gemälde, die „Himmelfahrt Marias" (heute verschollen) für den Hochaltar des Augsburger Domes im Jahre 1681 gemalt hat.[18]) Schönfeldt hinterließ das schon oben genannte Haus auf dem Platz bei St. Ulrich, das seine Tochter Susanne, welche mit dem Goldschmied Hans Jakob Miller verheiratet war, am 25. Februar 1689 an den Augsburger Bürger Ernst Philipp Thoma um 2200 fl. verkaufte.[19])

IV. Charakteristik und Stil des Schönfeldt'schen Radierwerkes mit besonderer Berücksichtigung der künstlerischen Gesamtentwicklung.

Schönfeldt hat sich erst als reifer Mann, in einer Zeit, in der er als Maler bereits internationalen Ruf besaß, der Aetzkunst gewidmet. Seine uns bekannten Radierungen entstammen einer kurzen Periode seines künstlerischen Schaffens, der Zeit von 1653 bis 1663. Dabei ist merkwürdig, daß Schönfeldt diese Technik schon zwanzig Jahre vor seinem Tode wieder aufgibt.

Wir müssen annehmen, daß Schönfeldt, der seine Ausbildung als Maler erhielt, während seiner Wanderung und vor allem während seines Aufenthalts in der Fremde nur mit dem Pinsel arbeitete und die Kunst des Aetzens erst nach seiner Rückkehr in die Heimat ausübte, dabei sicherlich weniger des Verdienstes wegen, als aus Lust, sich künstlerisch auch in dieser Technik zu betätigen. Das beweist schon der Umstand, daß in einem Zeitraum von zehn Jahren nur verhältnismäßig wenige, vielfach durch Jahresabstand voneinander getrennte Blätter geschaffen wurden; dafür spricht aber

[18]) Münchener Jahrbuch N. F. VII, 1930, S. 120.
[19]) Augsburger Grundbücher (Staatsarchiv Neuburg a. d. Donau).

auch die starke Beanspruchung des Künstlers mit Gemäldeaufträgen. Möglicherweise hat auch seine Umgebung, die Künstlerschaft Augsburgs dazu beigetragen, Schönfeldts Interesse an der Radierung wachzurufen; war doch gerade sein Hochzeitsbürge, H. U. Franckh, einer der bedeutendsten Radierer der alten Reichsstadt und waren doch seine nächsten Verwandten Goldschmiede, ein Stand, der in dieser Zeit wie bereits im 15. und 16. Jahrhundert, mit der Graphik Hand in Hand arbeitete. Es ist nicht ausgeschlossen, daß gerade durch diese Verwandten, die bei dem berühmten Künstler Vorlagen für ihre Arbeiten in Auftrag gaben und auch erhielten, Schönfeldts Blick auf diese Kunstgattung besonders gelenkt worden ist.

Doch die nun entstehenden Blätter sind immer Gelegenheitsarbeiten, einer momentanen Künstlerlaune entsprungen und mit der Nadel schnell auf die Platte gebracht. Keines der Blätter war darauf berechnet, dem Künstler Namen und Verdienst zu bringen. Ja, überblickt man die nach Schönfeldt'schen Vorlagen gefertigten Stiche, so gewinnt man den Eindruck, daß sich der Künstler bei Aufträgen graphischer Art der Mühe der Selbstausführung entzog, sich mit Berufsstechern in Verbindung setzte und selbst nur die Vorzeichnungen lieferte. So dürfte es sich bei den von Sandrart erwähnten „inventiones", d. h. Entwürfen für die Goldschmiede, nur um Zeichnungen gehandelt haben, die im besten Falle von Stechern auf die Kupferplatte übertragen wurden. Schönfeldts Radierungen sollten unabhängig vom Auftrag entstehen, daher auch ihre Unbeschwertheit und Seltenheit.

Was ist nun der Grund, daß Schönfeldt in den letzten zwanzig Jahren seines Lebens die Aetzkunst nicht mehr ausübte? Wahrscheinlich konnte sich der Künstler durch die vielen Gemäldeaufträge für Kirchen, fürstliche Geschlechter, für die Geistlichkeit und das Patriziertum des In- und Auslandes, aus Mangel an Zeit nur mehr der Malerei allein widmen.

Wurzel und Vorbedingung des Schönfeldt'schen Radierstils ist seine Malerei; es ist daher notwendig, seine Entwicklung als Maler bis zum Beginn der Radierperiode wenigstens kurz zu beleuchten.

Sehr wahrscheinlich ist, daß der Meister in seiner künstlerischen Entwicklungsperiode auf das Werk des in der Zeit einzigartigen

französischen Graphikers Jacques Callot gestoßen ist. Diese Berührung mit dem Nachmanieristen hat bleibende Spuren in seinem Schaffen hinterlassen.[20]) In späteren Werken, wie z. B. dem Gemälde „Gideon“ (50ziger Jahre: der Verf.) finden wir, wie sich feststellen läßt, eine ganz ähnliche Anordnung wie in Callots „Marter des Hl. Sebastian“: Eine wahrhaft großartige Anordnung des Raumes, in dem dünne Gestalten in phantastischer Tracht gleichsam wie Stäbe hervorragen; auch sein Gemälde „Opfer an Diana“ verwendet in gleicher Art wie Callots „Jesus unter den Schriftgelehrten“ menschliche Figuren als Kulissengruppen links und rechts des Vorhangs, selbst die Gebäude zeigen die gleiche Anordnung. Callots Aufbau einer weiträumigen Landschaft, sein eigenartiger figuraler Stil werden das erste wichtigere Vorbild des jungen Malers. Doch gleichzeitig vermögen auch Werke älterer französischer Meister den jungen Künstler zu beeinflussen. Der im Frankreich des 16. Jahrhunderts von Italien übernommene rationalistische Geist, der das Denken und die Phantasie des italienischen Manierismus erfüllte, läßt sich besonders an der Graphik verfolgen. Aus klassischen Bauten zusammengesetzte Architekturen mit tiefer räumlicher Dehnung und perspektivischen Durchblicken dienen als Schauplätze für Begebenheiten aller Art. Besonders der Stecher Jean de Gourmont (1483—1551, tätig in Paris und Lyon) frönte dieser Neigung, einerlei ob er nur mythologische Szenen oder biblische Ereignisse darstellte; immer spielt sich der Vorgang auf einer architektonisch durchkonstruierten Bühne ab. Vergleichen wir damit die Radierung Schönfeldts „Christus am Kreuz“ oder das Gemälde „Hannibal schwört seinem Vater“, so haben wir die Bestätigung, daß auch die Werke des Meisters Jean de Gourmont auf Schönfeldt eingewirkt haben müssen.

Wie sich aus den Arbeiten Schönfeldts erschließen läßt, wurde der junge Maler mit den Anschauungen einer aristokratischen Oberschicht vertraut, die gemäß den Richtlinien des ein Jahrhundert früher vom Grafen Baldassare Castiglione (den bekanntlich Raffael gemalt hatte) herausgegebenen „Cortegiano“ ihr gesellschaftliches und ästhetisches Wunschbild schufen. Man versuchte damals, ein neues Menschenideal mit anderem Auftreten und Ge-

[20]) s. a. H. Voß, a.a.O. S. 60.

baren zu erzeugen. Der „honnête homme“ und die „Frau von Welt“ wurden das Hochziel der vollkommenen Persönlichkeit. In den „Salons“ beschäftigte man sich in einer Zeit, in der in Deutschlands Gauen die Religionskriege tobten, mit einer neuen humanistischen Bildungsform, sowie mit römischer Geschichte und Kunst. So war es kein Wunder, daß die klassischen Maler Frankreichs, die aus den Anschauungen dieser gesellschaftlichen Schicht hervorgegangen waren, ihren Aufenthalt in Rom nahmen, der Stadt, in der man eben diese Ideale leichter kennen lernen und entwickeln konnte. Auch Schönfeldt treffen wir schon als jungen Menschen auf dem Wege nach Rom,[21]) um sich hier an den Meistern zu schulen, die von einem ähnlichen künstlerischen Wollen wie er selbst erfüllt waren.

Gewiß hat er hier, unter dem Protektorat des Fürsten Orsini stehend, das reiche Material antiker Kunst für seine künstlerische Bildung durch fleißiges Studium verwertet: Das beweisen neben Sandrarts Angaben schon seine später geschaffenen Werke; doch ist einleuchtend, daß er sich für seine weitere Vervollkommnung als Maler in erster Linie an lebende Meister anschloß. Seiner Neigung nach konnte sein Weg nur zu den großen Klassikern Frankreichs gehen, und hier sollte der Führer der Gruppe, der Normanne Poussin, des deutschen Künstlers große Offenbarung werden.[22]) Die Werke dieses bedeutenden theoretisierenden Franzosen — nicht umsonst heißt er „le Peintre-Philosophe“ — wußten unseren Meister völlig in ihren Bann zu ziehen. Neue Themen und eine ihm ganz neue Art der Komposition traten in seinen Gesichtskreis. Gewiß, es sollte bei ihm das nicht in Vergessenheit geraten, was er von den Graphikern Frankreichs gesehen hatte, aber nur einzelnes, wie z. B. die Kulissenfiguren als seitliche Rahmung der Hauptszene oder die weiträumigen Bauten als Bühne erinnern daran, welche Kunstwerke Schönfeldt vor Rom beeinflußten. Im Kreise der dortigen französischen Klassizisten bildet er sich also ein neues Kompositions-Schema. Er bringt die Flächengliederung durch Anwendung paralleler Raumschichten; nur wenige Figuren erscheinen in Nahsicht vor einer kulissenartig dahinter stehenden Architektur oder auch vor einer Vegetation. Hier reift die Massenkomposition

[21]) siehe S. 12.
[22]) s. auch H. Voß, a.a.O. S. 62.

heran, die zwar von Callot her üblich war, in der Art der Zusammenballung der Figuren jedoch als sein Eigenes angesprochen werden muß. Und in Rom eignet sich Schönfeldt auch erst den Themenschatz an, dem er in der Folgezeit den Namen eines Historienmalers verdanken sollte. Wo anders als bei Poussin konnte er die Bacchanalien, wo sonst jene unter schattigen Bäumen gelagerten friedlichen Figurengruppen, wo jene Reigentänze um Panshermen in arkadischer Landschaft kennen lernen? Poussins Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament sind geradezu vorbildlich für seine Schöpfungen geworden. Ja, durch einige Werke unseres Meisters sind wir in der Lage, den großen Einfluß, den der Franzose auf ihn ausübte, unumstößlich zu beweisen. So hat Schönfeldt in seinem Leobener Bilde: „Der Hl. Franz Xaver besucht die Pestkranken" die Gruppe im Vordergrund, welche die der Pest bereits erlegene Frau und ihre beiden Kinder darstellt, unmittelbar aus dem Gemälde Poussins: „Die Pest in Asdod" übernommen. Die Liegefigur im Bilde links zeigt engste Anlehnung an Raffaels „Heliodor". Auch die Augsburger Zeichnung: „Das Martyrium zweier Heiliger" (ikonographisch nicht bestimmbar), die sicherlich den Entwurf für ein uns unbekanntes Gemälde darstellt, ist nichts anderes als eine freie Nachbildung von Poussins „Martyrium des Hl. Erasmus" (Vatikan).

Unser Künstler ist jedoch zu vielseitig und zu selbständig, um Epigone dieses Meisters zu werden. Auch das Werk anderer Maler wird in seinen Studienbereich einbezogen. So greift er zurück auf eine frühere Periode, auf den Manierismus und hier allen voran auf Parmeggianino (1503–1540).[23]) Mußte sein von Callot abhängiger Figurenstil, der darauf berechnet war, den Menschen in weite Räume zu stellen, durch die Wucht der plastischen Darstellung eines Poussin ins Wanken geraten, so war das Studium der Werke Parmeggianinos für Schönfeldt dazu geeignet, das seinem künstlerischen Streben entsprechende Idealbild der menschlichen Figur zu gestalten. Aus solchen Erfahrungen erklärt sich die typisch manieristische Proportion, die überlange Gestalt mit dem oft kleinen, auf langem Halse ruhenden Kopf, die er als ausdrucksvollen Wert in seinen Bildern benützt.

[23]) s. a. Muchall-Viebrook: Die Zeichnungen Johann Heinrich Schönfelds, a.a.O. S. 74.

Freilich ist es seine Sonderart, breite Schultern zu geben. Wenn ich als Beweis seiner Kenntnis dieses italienischen Manieristen nur ein Werk anführen darf, so ist es „Maria“ (im Nachstich Ehingers erhalten), bei deren Anblick man sogar in Zweifel geraten könnte, ob sie nicht die Kopie einer jener kennzeichnenden Madonnen Parmeggianinos sein könnte! Neben dem Studium dieses italienischen Meisters mag Schönfeldt gelegentlich auch durch Werke niederländischer Manieristen wie Cornelius Corneliſz van Haarlem oder Joachim Uytewael angeregt worden sein. Das ergibt sich aus seiner Radierung „Bacchanal“, die uns im Nachstich Georg A. Wolfgangs erhalten ist und die engste Anlehnung an die Kompositionsweise und den Figurenstil der beiden Künstler zeigt.

Obgleich sich unser Meister nun, wie wir gesehen haben, bereits an einer größeren Anzahl von Künstlern als die meisten seiner Zeitgenossen geschult hatte, so glaubte er doch, seinem Wissen um die Kunst anderer noch nicht vollauf Genüge geleistet zu haben. Er begab sich daher in die Hochburg einer zweiten Künstlergruppe, nach Neapel. Hier hat er die Arbeiten eines großen Spaniers studiert, von dessen Ruhm er wahrscheinlich schon in Rom vernommen hatte, die Gemälde Riberas. Wie sehr auch „lo Spagnoletto“ auf ihn wirkte, zeigt sein sicherlich erst später in Augsburg entstandenes Gemälde: „Der Hl. Hieronymus vernimmt die Posaune des Jüngsten Gerichts“, das nichts anderes als eine freie Umsetzung des gleichnamigen Gemäldes Riberas bedeutet (Neapel, Museo Nazionale). Doch auch von anderen Künstlern dieser Stadt versteht er zu lernen. Er gewinnt Geschmack an Musik- und Konversationsstücken, er lernt Darstellungen mit antiken Opferszenen, Triumphzügen, Schäferstücken und ähnlichem kennen, Themen, wie sie z. B. Salvator Rosa, Aniello Falcone oder Domenico Gargiulo geschaffen haben. Ein gutes Beispiel für den Einfluß der Neapolitanischen Kunst auf Schönfeldt vermag das Bild: „Sebastians-Marter“ (im Nachstich Wolffs erhalten) zu geben, in dem die Komposition der beiden Hauptfiguren, der an die Säule gebundene Christus mit dem vor ihm knieenden Kriegsknecht aus dem Bilde Caravaggios: „Christus an der Säule“ (Neapel, San Domenico Maggiore) übernommen ist, während für die links abseits stehende Figur des einen Bogenschützen die

Gestalt eines Kriegers aus Salvator Rosas „Würfelspielende Soldaten" Pate gestanden ist.

Durch den Maler Rosa dürfte Schönfeldts Blick auch auf die Schlachtenmalerei gelenkt worden sein. Dieser Meister war bahnbrechend für das Schlachtenbild, sowohl in antiker wie in moderner Fassung, und brachte dieses Thema im Neapler Kunstkreis zu ungeahnter Hochschätzung und zu dementsprechender Produktion. Als sein bester Schüler, der dieses Thema zu einer nicht mehr zu überbietenden künstlerischen Gestaltung ausarbeitete, gilt der frühzeitig in die italienische Kunstsphäre gekommene Franzose Jacques Courtois (1621 — 1675) genannt le Bourguignon — oder auch il Borgognone. Schönfeldt folgt grundlegend dem von Courtois eingeschlagenen Weg des Schlachtenbildes in der Art der Komposition von Figuren und Landschaft. (Das beste Beispiel hierfür sind Schönfeldts „Reiterschlachten" im Museum in Besançon, die engste Anlehnung an „Reitergefechte" Courtois im Louvre und Vatikan zeigen.) Doch beschränkt er sich nicht wie dieser darauf, nur den Kampf mit Feuerwaffen und Pulverdampf wiederzugeben, sondern zieht wie S. Rosa auch das antike Schlachtenbild in seinen Stoffkreis ein. Schönfeldt muß sich bereits in Italien großer Wertschätzung erfreut haben, da bedeutende Künstler der Neapolitanischen Schule, wie z. B. Bernardo Cavallino oder Massimo Stanzione in engster Anlehnung an seine Werke schufen.[24])

Schönfeldt hat während seines Aufenthaltes im Süden fast die ganze zeitgenössische Malerei studiert.

Mit dem Wissen der Kunstübung des Landes kehrt unser Meister in die deutsche Heimat zurück und hier zeigen seine Werke, daß er die volle Begabung dazu hatte, sämtliche Register der zeitgenössischen Malerei zu ziehen. Damit ist die Wirkung Italiens und der dort lebenden Künstler auf ihn gekennzeichnet.

Schönfeldt kommt nach Augsburg. Jetzt entstehen seine ersten Radierungen, wie sich aus den fast durchweg datierten Blättern erschließen läßt und die Frage erhebt sich, wie verhält sich das seit seiner Ansiedlung in Augsburg entstandene Radierwerk zu seinem in Italien geschulten Gemäldestil? Die wenigen Radierungen der

---

[24]) O. Benesch, a.a.O. S. 253.

Augsburger Frühzeit lassen mit Deutlichkeit erkennen, durch welch verschiedenartige Strömungen er im Laufe der Jahre gekommen ist, bzw. welch kulturelle Anschauungen er sich angeeignet hatte! Doch noch mehr, sie deuten auch an, wie der Künstler, der sich seinen persönlichen Stil in der Fremde geschaffen, diesen in der Heimat weiterzubilden imstande war, wenngleich die letzten Auswirkungen, wie so vieles seiner Kunst, nur an Hand seiner Gemälde bewiesen werden können.

Diese in Augsburg geschaffenen Radierungen sind in einem gedrängten Zeitraum, in weniger als einem Jahrzehnt, entstanden.

Mit großer Wahrscheinlichkeit das erste radierte Werk des Künstlers ist das „Kinderbacchanal".[25]) Eine Szene, die thematisch wie kompositionell unmittelbar in den Kreis Poussins hineinführt; das „Bacchanal" ist, wie bekannt, eines jener Themen, das Poussin in den verschiedensten Variationen immer wieder von neuem zu gestalten wußte, und nicht selten findet sich das Motiv einer unter schattigen Bäumen stehenden Pansherme oder einer Gruppe kleiner Putten, die sich um einen Ziegenbock vergnügen und auf ihm Reitversuche anstellen. Trotzdem ist das Blatt als solches eine Meisterleistung Schönfeldts. Mit wenigen Strichen unter Ausnützung der malerischen Wirkung der Aetzung ist eine vollendete Komposition geschaffen. Im Vordergrunde einer tiefräumigen, nur mit wenigen Konturen angedeuteten Landschaft entwickelt sich die Handlung in frontaler Breite, ohne irgendwie den Eindruck des „Gestellten" zu erwecken. Die Putten zeigen dabei solch reizvolle Bewegungen und Gebärden, daß sie der Natur abgelauscht zu sein scheinen. Durch die gegenseitige Bindung der Tonwerte, der stark gegeneinander stehenden Hell—Dunkel-Kontraste der fleckigen Aetzung hat es der Maler-Radierer außerdem verstanden, das Blatt zu einem Gesamtrhythmus zusammenzuschließen. Nicht zu vergessen ist dabei das von Schönfeldt auch in Gemälden häufig angewandte Mittel der Rahmung des Raumes durch die von beiden Seiten ihn begrenzenden Bäume!

---

[25]) Es lassen sich hier Mängel in der Technik nachweisen, die für einen Anfänger sprechen; so der ursprünglich zu schwach abgedeckte Grund in der rechten oberen Ecke, der jetzt durch Säure rißartig zerfressen ist, sowie stark überätzte einzelne Schattenpartien.

Die Darstellung der „Vanitas“, 1654 datiert, also von der Hand des 45-jährigen Meisters, zeigt uns ein Thema, das schon im Mittelalter in der darstellenden Kunst zu Bedeutung gelangte und das, im 16. Jahrhundert in hoher Blüte stehend, von Künstlern bis auf den heutigen Tag immer wieder gestaltet wird. Anlaß zu diesen Darstellungen gaben in früheren Zeiten meist besondere Ereignisse, wie z. B. die Pest und Seuchen. Erlebnisse solcher Art haben die Künstler oft dazu getrieben, die Allgewalt des Todes zu versinnbildlichen; so ist es auch bei Schönfeldt. Nicht Vorbilder seines großen Lehrmeisters waren es, die ihn zu diesem Thema hätten anregen können: Der klassizistische, kühlgestimmte Franzose, der nach den Forderungen seines italienischen Freundes Bellori das Schöne zum Zentralbegriff seiner Aesthetik machte, ist prinzipiell einem solchen Thema aus dem Wege gegangen. Ein persönliches Erlebnis Schönfeldts dürfte wohl den Anstoß dazu gegeben haben, nämlich sein Besuch des protestantischen Friedhofes an der Cestiuspyramide in Rom.[26]) In die Vorstellungswelt des auf einer Steinbank sitzenden Philosophen, der zwischen zerstörten Grabmälern ein vor ihm liegendes Skelett betrachtet, könnte sich unser Künstler gut selbst hineingelebt haben, er, der selbst Protestant, erschüttert von dem Anblick dieses trostlosen Platzes in Gedanken versunken, inmitten der Grabstätten sich niedergelassen haben mag.[27]) Die Gesamtkomposition ist wiederum in vollendeter Weise durchgeführt. Zwischen schwachen Baumstämmen, deren dünne fast blattlose Aeste den neutralen Hintergrund breit überspannen, erscheint die Sitzfigur des Philosophen zentral. Die Bildränder werden architektonisch gerahmt. Zu dem Mittelpunkt, d. h. zu der Zentralfigur, führt eine Reihe von Diagonalen, wie z. B. die Schräge der Cestiuspyramide rechts oder das von links herabgleitende Baumstämmchen, vor allem aber der von der linken unteren

---

[26]) Viele in Augsburg entstandene Arbeiten Schönfeldts verwenden Studien aus der italienischen Zeit!

[27]) Bekanntlich waren die in Rom wohnenden „Häretiker“ durch päpstliche Verordnung gezwungen worden, ihre Verstorbenen in einer verwahrlosten Gegend, bei der Cestiuspyramide, zu bestatten. Neben anderen Schikanen war es ihnen auch verboten, den Platz, der den Namen „Prati del Popolo Romano“ (Gemeindewiesen) führte, mit einer Umfriedung zu umgeben, so daß Verwüstungen der Gräber keine Seltenheit darstellten! (Vgl. Fr. Noack: Das deutsche Rom, Rom. 1912).

Ecke in Richtung auf den Sinnenden hingelegte Sarg. Die Figur wird so zum Schnittpunkt von drei Diagonalen und gleichzeitig zum geometrischen Ort zweier am Rande stehender Objekte, abgesehen davon, daß sie als Zentrum an und für sich schon zum Blickpunkt wird, — das ist eine gewiß meisterhafte Komposition bei einem solch einfachen Vorwurf! So kommt es auch, daß man nicht eigentlich Anstoß daran nimmt, daß das Blatt in technischer Hinsicht noch manches zu wünschen übrig läßt. Es ist nichts anderes, als eine auf die Platte gebrachte Skizze ohne irgend welche Feinheiten der Nadeltechnik. Man kann auch nicht sagen, die Beleuchtung sei mit besonderer Sorgfalt durchgeführt. Die Quelle des Lichtes ist zwar rechts oben angenommen, jedoch ist ihre naturalistische Wirkung nicht streng durchgeführt. Die Zeichnung besteht aus einfachen Umrißlinien, doch werden diese dem malerischen Stil der Zeit entsprechend unterbrochen; die Schattenteile entstehen durch einfache Kreuz- und Parallelschraffuren.

1655, ein Jahr nach der „Vanitas", entstand dann das Blatt: „Christus am Kreuz". Die Auffassung des Themas, „der Kruzifixus spricht zum hl. Thomas von Aquino", ist gewiß nicht die übliche. Kompositionell ist bedeutungsvoll, daß Schönfeldt die Szene in einen architektonischen Raum gestellt hat. Dieses Motiv geht auf Erinnerungen an Blätter des Stechers Jean de Gourmont zurück. In technischer Hinsicht weist die Radierung mehr Erfahrung auf als ihre Vorgängerin. Der Künstler, der zuvor in einem Zuge die Platte bearbeitete, hat jetzt erst nach Probeabzügen die Platte vollendet; er versteht es auch schon besser, mit der Nadel das Stoffliche, die Materialcharakterisierung, wiederzugeben. Dies läßt sich besonders gut bei den hellen Kutten der Mönche und ihren dunklen Ueberwürfen beobachten. Den Figuren, als den Trägern der Handlung, ist peinlichste Sorgfalt gewidmet; die Umgebung tritt trotz genauer Durchzeichnung zurück, sie soll nicht so stark wirken und ist deshalb in schwächerer Form stehen geblieben.

Im Jahre 1656 entsteht dann eine größere Folge von Studien-Köpfen, denen Schönfeldt auf einem besonderen Titelblatt merkwürdigerweise die Bezeichnung: „Varie Teste De Capricci" gibt, die uns durch Callot, Tiepolo und Goya geläufig geworden ist. Es handelt sich insgesamt um 13 Blätter, wovon die ersten sieben wohl in einem Zuge entstanden sein dürften, wie aus der

vollständig gleichartigen Behandlung zu ersehen ist. Von diesen sieben dürfte es ursprünglich Gegendrucke gegeben haben, wenigstens sind solche in der Literatur überliefert,[28]) allerdings sind heute nur mehr ganz wenige erhalten. Die anderen Studien-Köpfe (Nr. 8—13) sind ohne Zweifel im Anschluß an die Vorausgegangenen noch im gleichen Jahre radiert worden. In der ganzen einschlägigen Literatur heißt es nun, die „Varie Teste De Capricci" wären in Schönfeldts Jugendzeit, und zwar im Jahre 1626 entstanden. Dieser Irrtum geht auf die Datierung des Titelblattes zurück, in der die Zahl „fünf" spiegelverkehrt gedruckt ist, wodurch man sich veranlaßt sah, die Zahl „zwei" zu lesen. Die Folge gehört jedoch stilistisch einwandfrei in diese Periode, auch kommt es bei Schönfeldts Blättern wiederholt vor, daß einzelne Schriftzeichen und Zahlen spiegelverkehrt stehen.

Man möchte annehmen, Schönfeldt habe in diesen Studien-Köpfen zum ersten Male wirklich versucht, sich mit der Radiertechnik und ihren Darstellungsmöglichkeiten auseinanderzusetzen. Hier konnte Poussin natürlich nicht als Lehrmeister wirken. Der Stil zeigt die gleichen Absichten wie die damalige italienische Graphik. Ist man auch nicht in der Lage, die genauen Vorlagen für die meisten dieser Studien anzugeben, so erkennt man in ihnen doch die grundsätzlichen Prinzipien des gleichzeitigen niederländischen und italienischen Barocks. Da trifft man in dieser Reihe von Büsten den Wunsch nach Asymmetrie und Diagonalen, da erscheint das Absetzen der Gestalt in scharfer Silhouette von der Bildfläche, erzielt durch das wechselseitige Hell und Dunkel von Figur und Hintergrund. Auch finden wir das Virtuosenhafte der flüchtigen Zeichnung und das Uebertreiben der Proportion. Gleichzeitig liegt die Absicht vor, den Köpfen eine vom Natürlichen abweichende Haltung zu geben. Man könnte vermuten, welche Künstler diese Arbeiten großenteils beeinflußt haben! Die Aposteltypen Schönfeldts mit den in frommem Glauben zum Himmel erhobenen Augen, also dem charakteristischen „Aufblick" oder dem in dumpfen Brüten zur Brust geneigten Kopf, begegnen uns in ähnlicher Auffassung zu wiederholten Malen in den berühmten Gemälden der „Himmelfahrt Marias" von Rubens oder van Dyk; die mit

[28]) J. R. Füßli: K.-L., a.a.O. S. 1534. — M. Huber: C. R., a.a.O. S. 778.

Weinlaub geschmückten Bacchusgestalten und die vor teuflischer Lust grinsenden Silene sind den Darstellungen des in Italien lebenden Ribera lebhaft nachempfunden; der weibliche Profilskopf scheint an Studien-Köpfe des in Rom heimisch gewordenen Adam Elsheimer aus Frankfurt zu erinnern; auf alle Fälle aber stellt der nach links blickende bärtige Greisenkopf eine gegenseitige Kopie eines Studienkopfes eines der wichtigsten italienischen Graphiker, Stefano della Bellas, dar.

Was nun die Technik betrifft, so werden auch hier wiederum die Möglichkeiten der Nadel wenig ausgenützt. Das Charakteristische ist, daß die Konturen in ihrem Lauf im Sinne des Zeitstils unterbrochen werden! Die Schattierung setzt sich ähnlich wie zuvor aus einfachen Strichlagen zusammen. Aus diesen Blättern spricht der Wunsch, die Gestaltungs- und Ausdrucksmöglichkeiten der Radiertechnik zu studieren. Daher das starke Beleuchten bzw. Beschatten einzelner Kopfteile und der im Gegensatz dazu behandelte Hintergrund. Es ist eben immer der Maler, der gestaltet und der von diesem Standpunkt aus die Wirkungen seiner Blätter berechnet. Man erkennt die Schwierigkeiten, die es ihm bereitet haben muß, einen hell beleuchteten Kopf vor einen ebenso hellen Grund zu stellen; man sieht aber auch die Fortschritte, wie es ihm gelang, diese Schwierigkeiten zu meistern und das Lichtproblem in der Art zu lösen, wie es in den beiden Apostelköpfen geglückt ist, wo ein kaum beachteter schmaler Streifen dunklen Grundes die Köpfe plastisch vom Hintergrunde loslöst. Neben diesem Problem geht die Durchgestaltung der Köpfe selbst einher. Mußte der Künstler zu Anfang Augen und Mund noch als Einzelheiten wiedergeben, so gelingt es ihm nun, auf dem malerischen Wege über eine starke Beschattung der Teile, die nur die ungefähren Umrisse zeigt, den ersten zeichnerischen Stil mit dem zweiten mehr malerischen zu vereinen und auf diese Weise Köpfe von treffender Charakteristik zu bringen. Dabei darf nicht unerwähnt bleiben, daß in diesen Blättern immer das Studium einer gewissen Mimik zugrunde liegt. Aeußert sich diese in den ersten Radierungen mehr in affektvollen Gebärden, wie z. B. bei dem schreienden Satyr oder dem zum Himmel aufblickenden betenden Greis, so wird das Studium des Physiognomischen allmählich vertieft und dadurch das Antlitz zum wahren Spiegel des Seelischen.

Das für unsere Betrachtung wichtigste Blatt ist sicherlich die aus dem Jahre 1663/1664 stammende Radierung: „Der Meister im Kreise seiner Familie". Sie ist in jeder Hinsicht bedeutungsvoll. Rein äußerlich zeigt sie uns den Meister mit seiner Frau und seinen acht Kindern in einer einfachen Wohnstube. Durch die Festlegung des Alters der einzelnen Kinder sind wir in der Lage, das Blatt zeitlich um 1663/64 anzusetzen. Der Künstler vermählte sich nämlich 1655, und wie ersichtlich, scheint die Familie fast jedes Jahr Zuwachs bekommen zu haben. Weiterhin sieht man, daß dieser Künstler, der zu den gefeiertsten der Reichsstadt Augsburg gehörte, sich damals in einer offenbar bescheidenen Lebenslage befand und sich nicht scheute, dies aller Welt zu zeigen. Diese Tatsache wirft zugleich ein bezeichnendes Licht auf die soziale Stellung, die die Künstler der damaligen Zeit einnahmen.[29]) Für den Stil des Blattes ist das Auftreten einer gewissen Entfremdung vom Klassizismus, der sich hauptsächlich in seinen in Italien geschaffenen Gemälden zeigt, charakteristisch. In den elementarsten kompositionellen Zügen wirkt die Schulung Poussins allerdings immer noch nach. Die Gliederung der Flächen durch Parallelschichten, wie in dem breitgespannten Vorhang des Alkovens, ist eine der prinzipiellsten Methoden des französischen Meisters, aber der Vorwurf selbst, die Darstellung des schlichten Familienlebens in seiner mehr dürftigen Umgebung wäre für Poussin und seinen Kreis natürlich unmöglich gewesen. Hier kann man wohl zum ersten Male von einer Berührung mit Gedankengängen des größten niederländischen Graphikers jener Zeit, mit Rembrandt und seinen Szenen, sprechen. In der Komposition liegt der Hauptakzent auf der Figur der sitzenden Mutter mit den um sie versammelten Kindern. Eine Diagonale führt von der Gestalt des Meisters zu dieser Gruppe. Sie befindet sich im Schnittpunkt von Horizontalen und Vertikalen, gebildet durch Vorhang und Bodenleiste des Alkovens. Keine starken Hell—Dunkel-Kontraste wirken, der Raum ist ziemlich gleichmäßig abgetönt, nur die Familie wird von einem milden Lichte übergossen.

Faßt man die charakteristischen Eigenschaften des Stils, soweit

[29]) Schönfeldt gibt bei seiner Aufnahme als Augsburger Bürger am 18. 7. 1652 300 fl. Vermögen an, gewiß nicht allzuviel für einen der berühmtesten Maler des Landes (s. A. Hämmerle: „Die Familie Schönfeldt", a.a.O. S. 42).

er sich in den Radierungen ausdrückt, zusammen, so läßt sich etwa folgendes sagen: Schönfeldts Radierungen zeigen neben dem Stil seiner Zeit eine durchaus persönliche Note. Sie ist barock, doch mit der Einschränkung, daß das Pathos dieses Stils nur selten zum Ausdruck kommt. Klingen auch die Tendenzen der französischen Klassizisten in Rom nach, die neben dem rauschenden italienischen Barock vornehme Reserviertheit zu bewahren versuchten, so offenbaren doch einige der späten Arbeiten die dem Künstler durchaus eigene, selbständige Note, in der man trotz seiner Ausbildung im Süden den deutschen Menschen und das deutsche Wesen zu ahnen vermag. Bei allem Streben nach Grazie wird die Natur mehr und mehr sein Vorbild, ja es kommt so weit, daß der Ausdruck des Seelischen, der geistige Inhalt über dieses Streben nach bildnerischer Schönheit gestellt wird (Nr. 13, 16, 18), was einen echt deutschen Zug erkennen läßt!

V. Beschreibendes Verzeichnis der Radierungen Schönfeldts.

In dem von mir aufgestellten Verzeichnis habe ich die Chronologie der Blätter gegeben, ohne besondere Berücksichtigung der Nummernfolge in Naglers Künstlerlexikon oder Andresens deutschem Peintre Graveur. Selbstverständlich werden diese beiden Bücher zur Vergleichung herangezogen, doch sind sie derart, daß die Beschreibung dort ergänzt und verbessert werden mußte. Soweit es möglich war, habe ich die Unterschiede der „Zustände" (états) unter den jeweiligen Blättern angeführt, immerhin wäre es aber bei der Seltenheit und Verstreutheit des Materials wohl denkbar, daß mir einzelne Probeabzüge unbekannt geblieben sind. Die Zuschreibung des Blattes Nr. 17 scheint mir, trotz einer vorhandenen Zeichnung Schönfeldts von 1657, die als Vorzeichnung gelten könnte, nicht restlos sicher, denn es weicht in der Strichführung von den übrigen Blättern des Meisters ab, auch die Bezeichnung: „J. P. Schönfeldt" (also „P") gibt zu Bedenken Anlaß. (Es ist auch in der bisherigen Literatur nicht genannt). Die angefügten Maße verstehen sich in Millimetern, Höhe voran; kleine Größenunterschiede ergeben sich aus dem Druck mit verschiedenem Papier.

1. Das Kinderbacchanal.

Im Vordergrunde einer hügelartigen Landschaft naht sich aus dem Schatten eines am rechten Bildrande stehenden Baumes ein Zug von acht Kindern mit anmutigen Gebärden einer links stehenden Pansherme. Die beiden Vordersten sind eng umschlungen, und zwar so, daß der Kopf des einen nach unten blickt (sog. „Waage"). Sie scheinen soeben über die Rücken zweier hinter ihnen knieender Knaben einen Salto geschlagen zu haben. Dieser Gruppe folgen mit tapsigen Schritten zwei weitere Figürchen, von denen das eine auf langem Spieß ein gebratenes Huhn trägt und das andere eine Vase hält. Den Schluß bildet der kleine mit Weinlaub bekränzte Bacchus, der auf einem zottigen, ebenfalls mit einem Kranz geschmückten Ziegenbock reitet und von einem anderen Knaben, der neben ihm herschreitet, auf seinem Sitz gestützt wird. Neben der Pansherme, die von schattigen Bäumen umstanden ist, steht auf dem Steinsockel ein kleiner Knabe, der zur Begrüßung der ankommenden Kinderschar die Laute schlägt. Vor diesem, fast in gleicher Größe, ein reliefgeschmückter Weinkrug. Um den Sockel herum hat sich eine Gruppe Kinder gelagert. Eines von diesen, das etwas im Schatten links sitzt, trinkt aus einem Krug, zwei andere, vom Wein berauscht, geben sich dem Schlafe hin, während ein viertes, von den Quadern halb verdeckt, die Herannahenden mit ausgestrecktem linken Arm begrüßt.

In der linken unteren Ecke, dicht am Plattenrand, die Bezeichnung: „JH.* Schönfeldt Fecit".

(Gr. 155×235. A. 5; N. 21.)

2. Darstellung der „Vanitas".

Auf einer Steinbank, die von dünnen Bäumen umstanden ist, sitzt in nachdenklicher Haltung, den Kopf auf die rechte Hand gestützt, den linken Arm im Schoße seines weiten Mantels, ein Philosoph, den Blick gesenkt. Rechts hinter ihm wird ein Teil der Cestiuspyramide sichtbar, links vor ihm steht ein reliefgeschmückter Sockel (die Zweiergruppe könnte als Adam und Eva gedeutet werden), mit einer daraufgesetzten, zerbrochenen Vase, aus welcher Gras wächst. Vor ihm sind eine Menge die Vergänglichkeit des Irdischen symbolisierende Gegenstände verstreut. In einem von

*) Als Monogramm ineinander verschlungen.

links schräg gegen die Mitte hereinragenden geöffneten Holzsarg liegt ein halb verwester Leichnam, dessen Arm- und Beinknochen herausragen. Auf dem Brett die Bezeichnung: „Vanitas et V——tat—". Rechts daneben in lockerer Anordnung Bücher, ein Pferdeschädel, Tierkadaver, eine halbzerstörte Büste, der abgeschlagene Kopf einer Plastik, ein Helm und andere Kleinigkeiten.

Auf dem unteren Rande des Blattes findet sich: „JH.* Schönfeldt Fecit 1654".

(Gr. 160×130. A. 2; N. 18.)

3. Christus am Kreuz.

In der Mitte eines Kirchenschiffes, in welches von rechts oben Lichtstrahlen einfallen, ist der Kruzifixus aufgerichtet. Der Querbalken des Kreuzes überschneidet den breitgespannten Chorbogen. Zu Füßen Christi kniet links Maria Magdalena, die, ihre rechte Hand auf die Brust gelegt, zum Heiland emporblickt. (Ihr Symbol, das Salbgefäß, steht hinter ihr.) Neben Magdalena, rechts vom Kreuz, ein Mönch, der mit seinem rechten Arm den Kreuzesstamm umfaßt. Zur Linken dieser Gruppe kniet der hl. Thomas von Aquino in demütiger Geste, die Arme ausgebreitet, den Blick zum Heiland erhoben. Christus spricht zu ihm die Worte: „Bene scripsisti de me Thoma". Rechts im Bilde reicht ein alter bärtiger Mönch einem vor ihm knieenden Dominikaner einen Erdglobus mit der daraufsitzenden hl. Maria. Aus seinem Munde gehen die Worte: „Alberte quit tibi vis fieri". Neben der Kniefigur ein Rabe mit zwei Broten. (Ein vom Künstler offensichtlich falsch angebrachtes Attribut!) Das fliesenbelegte Kirchenschiff ist mit tonnenartiger kassetierter Wölbung abgeschlossen, in der ein verhangener Tisch mit einem aufgeschlagenen Buch steht. Zwischen den Kapitellen der vier rechts stehenden Säulen sind Spruchbänder aufgehängt, auf denen die Worte stehen:

1. „Pius II. Pontif. Max. in Epistalturiam"[30])
2. „Qui nullum doctrinae genies ignorasce ereditus est".[31])

---

[30]) Statt „Epistalturiam" muß es wohl heißen: „In epistula ad curiam" d. h. in einem Brief an die Kurie.

[31]) Richtig: „ . . . . genius ignorasse eruditus est". d. h. Pius II. war kein Dogma unbekannt.

*) Als Monogramm ineinander verschlungen.

3. „Praecipio est Alberti Magni fama".[32])

Das Blatt ist in der linken unteren Ecke bezeichnet: „I.H.S.*) 1655". (Gr. 212×172. A. 4; N. 14.)

Von diesem Blatt gibt es einen Probeabzug, bei dem die Legenden, die Attribute Magdalenas und des Mönchs, sowie die Bezeichnung des Künstlers fehlen. (Gr. Slg. München.)

Varie Teste De Capricci (13 Bl.):

4. Titelblatt der Folge auf runder Platte.

Auf einem querliegenden, hellbeleuchteten, volutenartigen Schriftband steht der Titel: „Varie Teste De Capricci"; darunter: „p. Io. Enrico Schonfeldt 1656". Ueber dem Zunamen ein ornamentaler Schnörkel. Der Boden durch Kreuz- und Schrägschraffur bedeckt, leichte Andeutungen von Erdkrumen und Gräsern.

2. Zustand: Unter dem Namen Schönfeldts die Adresse des Verlegers: „Ierem. Wolff excud."

3. Zustand: Unter dem Namen Schönfeldts die Adresse des Verlegers:„Ierem. Wolff excud. Aug. Vind. N. 8".

4. Zustand: Unter dem Namen Schönfeldts die Adresse des Verlegers: „Ierem. Wolff excud. Aug. Vind. N. 35".

(Gr. 85 Durchmesser. A. 6; N. 12.)

Vorzeichnung in Maihingen (Schloß).[33])

5. Büste einer Frau.

Die Büste einer jugendlichen Frau ist in Profil nach rechts gezeichnet. Das Gesicht zeigt den sogenannten griechischen Schnitt. Die Haare sind durch ein Band am Stirnrand zusammengehalten, am Hinterkopf dagegen hochgenommen. Um den Hals hängt an einer feinen Kette ein Medaillon. Von der weit ausgeschnittenen Kleidung sind nur einige Faltenzüge zu sehen. Rechts von der Büste zarte Schräg- und Kreuzschraffur, links zwischen Nacken und Bildrand starke Schraffierung als Angabe des Schlagschattens. Ohne Bezeichnung.

(Gr. 73×54. A. 10; Nr. 7.)

---

[32]) Richtig: „Praecipua est . . . .".

[33]) Handschriftliche Karteinotiz L. Ohlenroths in der Graphischen Sammlung Augsburg.

*) Als Monogramm ineinander verschlungen.

6. Halbfigur eines Kriegers.

Halbfigur ohne Hände, Kopf im Profil nach rechts, Brust fast frontal. Helm auf dem Kopf, leichte Panzerung der Schultern und Arme. Der vorstehende Helmrand, der das von rechts oben einfallende Licht abfängt, läßt das Auge im Dunkeln liegen. Die vorspringende Nase, der fest geschlossene Mund, das energische Kinn mit dem Bart schaffen eine äußerst entschlossene Physiognomie, die durch den kurzen muskulösen Hals und die breite Brust noch verstärkt wird. Die rechte Hälfte des Blattgrundes in ziemlich klarer und regelmäßiger Schraffur gehalten, während hinter dem Nacken der Schlagschatten büschelartig emporschlägt.

Ohne Bezeichnung.

(Größe 69×53. A. 8; N. 6.)

7. Büste eines bärtigen gebeugten Greises.

Kopf, Schultern und Brust eines weißbärtigen, in einen dicken Mantel gehüllten Greises decken die linke Bildhälfte zu, die rechte ist frei und der Schraffur vorbehalten. Der Kopf ist gesenkt, wie auch der Blick. Hohe, beleuchtete Stirn, stark zurückgebaute, im Schatten liegende Schläfe, kleine, nach unten blickende Augen, kleine, breitrückige Nase.

In der rechten unteren Bildecke die Bezeichnung: „J.H.S.“ *)

(Gr. 65×53. A. 9; N. 9.)

8. Halbfigur eines Heiligen.

Bärtiger Greis mit gen Himmel blickenden Augen, Brust und Arme nackt; über seiner rechten Schulter liegt ein schwerer Mantel. Die Beleuchtung des auf breitem Hals sitzenden Hauptes erfolgt von rechts oben. Er trägt ungepflegtes Haupt- und Barthaar. Stark verkürzte Stirn, wiederum Schönfeldts charakteristische kleine Augen. Der kleine Mund ist durch einen Schnurrbart fast verhüllt. Der Grund rechts in dünner Schraffur, die Linien zum Teil durch den Bildrand überschnitten. Links neben der Schulter der dunkle Schlagschatten.

Ohne Bezeichnung.

(Gr. 67×53. A. 7; N. 8.)

Es gibt einen Gegendruck.

---

*) Als Monogramm ineinander verschlungen.

9. Brustbild eines Satyrs.

Brustbild ohne Hände, Schultern frontal, der Kopf im ¾-Profil leicht gesenkt. Weinlaub ist locker über das Haupt gelegt, der Mund zum Schreien weit geöffnet. Das Gesicht trägt alle Zeichen des Waldgeistes: Das lange Pferdeohr, schräg gestellte Augen und am Kinn den dünnen strähnigen Ziegenbart. Der Grund ist in der üblichen Weise rechts leicht schraffiert, der Schlagschatten links angebracht.

Ohne Bezeichnung.

(Gr. 73×54. A. —; N. 11.)

10. Halbfigur des Bacchus.

Eine mit Wein bekränzte Halbfigur ohne Hände, in frontaler Anordnung, den Kopf leicht nach links gedreht. Sie blickt mit listigem Blinzeln der wiederum kleinen Augen auf den Beschauer. Der Mund ist kräftig. Die breiten Schultern sind mit einem Leopardenfell bedeckt, welches jedoch den größten Teil der Brust freiläßt; ein Stück der Weinranke liegt auf ihr. Zur Linken befindet sich der Körperschlagschatten, rechts ist der Grund leicht schraffiert.

Ohne Bezeichnung

(Gr. 73×59. A. 11; N. 13?)

11. Zwei Köpfe bärtiger Männer.

Auf einer quergestellten, rechteckigen Platte sind die Köpfe zweier greisenhafter Männer, im Profil nach rechts, eng nebeneinander gezeichnet. Beide haben kahle Schädel, die von einem Haarkranz umgeben sind und lange, gekrauste Bärte. Die Gesichtstypen sind zum verwechseln ähnlich: Eine hohe gefurchte Stirn, weitausgeschwungene Brauenbögen, tiefliegende Augen und eine gekrümmte Nase von wiederum häßlicher Form; der Mund ist unter dem langen Bart verborgen. Der Kopf links neigt sich dem Beschauer entgegen, während der andere sich leicht nach der entgegengesetzten Richtung wendet, so daß etwas Untersicht entsteht. Heller Blattgrund, nur die Umgebung der Profillinien leicht schraffiert. Einige geistvoll hingehauchte Linien sollen die Körperformen andeuten.

Ohne Bezeichnung.
(Gr. 73×87. A. 12; N. 4.)
Vorzeichnung in Maihingen (Schloß).[34])

12. Büste eines bärtigen Mannes.

Der Kopf ist im Profil nach links gehalten, ein Stück Schulter wird sichtbar, die Hände fehlen. Kopf- und Barthaar struppig, die Stirn zurückfliehend, tief eingebuchtete Nasenwurzel, gebogene Nase. Der Mund ist ein wenig geöffnet, das Auge unter stark beschatteter Höhle blickt geradeaus. Die Lichtquelle liegt links oben, das Ohr tritt hell heraus. Der Rock ist durch ein paar dünne Linien charakterisiert. Das Gesichtsprofil steht vor dunkel schraffiertem Grund.
Ohne Bezeichnung.
(Gr. 103×75. A. —; N. 10.)

13. Büste eines bartlosen Mönches.

Ein Mönch mit etwas schmerzlichem Gesichtsausdruck, schweren Augenlidern, fast senkrecht fallender Nase, schmalem Mund und hohem Kinn, ist im Profil nach rechts gegeben. Kahler Schädel, nur um den Hinterkopf zieht sich in Schläfenlinie ein Haarkranz, der von dem hochstehenden Kragen der Kapuze verdeckt wird. Das Licht fällt von rechts oben ein. Schwache von unten nach oben ziehende Schraffur hebt das hellbeleuchtete Gesicht vom Grund ab.
Ohne Bezeichnung.
(Gr. 104×74. A. —; N. 1.)

14. Nach links blickender Greisenkopf.

Der in Seitenansicht gezeichnete, etwas gehobene Kopf eines Greises blickt mit weitgeöffnetem Auge schräg nach oben. Sein breiter Schädel ist kahl, nur über der Kragenlinie sind ein paar Haare zu sehen. Durch feine Schraffur ist der Schatten des Hinterkopfes angedeutet. Die Ohrmuschel tritt plastisch hervor, unter ihr beginnt der schneeweiße gewellte Bart. Der Hauptteil des Kopfes liegt in vollem Licht.
Quadratische Anordnung.

---

[34]) Handschriftliche Karteinotiz L. Ohlenroths in der Graphischen Sammlung Augsburg.

Ohne Bezeichnung.

(Gr. 66×58. A. —; N. 5.)

Gegenseitige Kopie nach Stefano della Bella (B. 339).

15. Nach rechts oben blickender Greisenkopf.

Auf einer ziemlich schmalen Platte sieht man einen zurückgenommenen und gleichzeitig zur rechten Schulter geneigten Kopf eines bärtigen alten Mannes. Der Mund ist offenbar in feierlichem Staunen geöffnet, dunkler Schatten sammelt sich in ihm; die Stirn gefaltet, die Augenbrauen hochgezogen, die Augen, diesmal größer als sonst üblich, wie in bittendem Aufschlag zum Himmel gerichtet. Der Kopf wird von oben beleuchtet. Die Kleidung, nur mit wenigen Schraffuren gekennzeichnet, verschmilzt mit dem Hintergrund.

Ohne Bezeichnung.

(Gr. 63×49. A. —; N. 2.)

16. Kopf eines langhaarigen Greises im Medaillon.

In einem Kreisrund, das einem Quadrat eingeschrieben ist, erscheint der Kopf eines nach rechts blickenden Greises mit lang wallendem Kopf- und Barthaar; der kleine Scheitel auf der linken Seite. Auch die kleinen geöffneten, von hohen Brauenbögen umrahmten Augen, blicken nach der Seite. Die breite Nase ist mehr in Untersicht gezeichnet, der Mund durch den vollen Schnurrbart verdeckt. Das Gesicht wird von links beleuchtet. Nur wenige Striche lassen die Kleidung des eben noch sichtbaren rechten Schulterteils erkennen.

Ohne Bezeichnung.

(Gr. 57 Durchmesser. A. —; N. 3.)

17. Büßender Asket mit Kreuz.

Ein nach rechts gewendeter Asket mit kahlem Schädel, leicht geschwungener Nase und struppigem Bart, welcher den Mund verdeckt, blickt andachtsvoll gen Himmel.

Die Augen liegen tief in ihren Höhlen, die Wangen sind stark eingefallen. Sein Hinterhaupt umschließt ein Kranz ebenfalls struppiger Haare. Seine linke Hand umfaßt ein Holzkreuz, während seine rechte auf der Brust liegt. Das Haupt ist von vorn beleuchtet, doch scheint es noch ein eigenes Licht auszustrahlen, wie an dem hellen Schein um den Kopf zu erkennen ist. Ein faltiger Ueberwurf bedeckt die linke Schulter und die Brust, der rechte Schulterteil ist

bloßgelegt und läßt die Sehnen und Knochen des stark abgemagerten Mannes erkennen. Der Blatthintergrund ist ziemlich gleichmäßig kreuzschraffiert. Die Radierung ist rechts oben, dem Bildrand parallel laufend, bezeichnet: „J. P. Schönfeldt fec. A. V.".

(Gr. 109×84. A. —; N. —.)

Eine Kopfstudie Schönfeldts im Stammbuch Steiniger (Augsburg, Stadtbibliothek), aus dem Jahre 1657, könnte als Vorbild gedient haben.

18. Schönfeldt im Kreise seiner Familie.

Das Blatt führt uns in des Künstlers Wohnraum, in dem um die Mutter herum die Schar der Kinder versammelt ist, während der Vater, links nahe am Bildrand stehend, das liebliche Bild betrachtet. Es handelt sich hier also um eine Art „Selbstbildnis in der Assistenz", d. h. in der Gemeinschaft mit Angehörigen. Sein rechter Fuß ist auf die horizontale Perspektivlinie gesetzt, der linke zurückgenommen. Die Hände ruhen auf dem Gürtel des weiten gestreiften Knierocks, auf dem Kopf ein flaches Barett. Die Mutter ist im Begriff, dem auf den Knieen liegenden Zweitjüngsten den Brei zu geben, den ein älteres Mädchen herbeigebracht hat. Vier andere Kinder, die sich im Kreis um die Mutter aufgestellt haben, erwarten gleichfalls ihren Anteil, sogar der Haushund sitzt dabei und blickt mit hungrigen Augen auf die Herrin. Die älteste Tochter dagegen ist der Mutter behilflich und schaukelt die rechts neben der Gruppe stehende Wiege mit dem Jüngsten. Das Zimmer von denkbarer Einfachheit: Hinter den dargestellten Personen steht ein riesiger Alkoven, dessen linker Vorhang zurückgeschlagen ist und den Blick auf das Bett freigibt. Rechts in der Ecke ein einfacher Tisch, auf dem ein Laib Brot und ein Messer liegt. Ueber dem Tisch ein Wandbrett mit einigen Zierkrügen, darunter ein Bildchen. Im Vordergrunde rechts noch ein Schemel mit einem Sack darauf. Auf den Fliesen liegen, von den Kindern verstreut, eine Puppe, eine Mappe mit den Buchstaben: A, B, C und ein Tambourin.

Das Blatt ist in der rechten unteren Ecke bezeichnet: „HJS.*) Fecit. — (Gr. 173×235. A. 1; N. —.)

(Gr. 173×235. A. 1; N. —.)

*) Als Monogramm ineinander verschlungen.

Die verschollenen Blätter.

Hier wird nun eine Reihe von Blättern betrachtet, die in der älteren einschlägigen Literatur[35]) als authentische Arbeiten Schönfeldts angegeben wurden, heute aber leider nicht mehr auffindbar und nachweisbar sind. Vermutlich waren seinerzeit in Augsburg nur wenige Drucke hergestellt worden. Nur so können wir wohl den Verlust erklären.

19. St. Johannes in der Wüste sitzend, wie er das Lamm tränkt.
Ohne Bezeichnung.
(N. 15.)
20. Ein bärtiger Greis mit einem Buche in der Hand.
(N. 19.)
21. Die um die Statue des Pan nach der Schalmei eines Schäfers und dem Triangel einer Schäferin tanzenden Nymphen.
Leicht radiert. Qu. fol.
Bezeichnet: „J. H. Schönfeld fec."
(N. 20.)
(Siehe Nachstich von G. A. Wolfgang.)
22. Landschaft mit einem großen Baum vor dem Hause. Das Haus nimmt beinahe die ganze Breite des Bildes ein. Am Fuße des Baumes sitzt ein Mann mit einem Hunde. Rechts vorne eine Umzäunung neben einem zweiten am Rande sich erhebenden Baum.
Ohne Bezeichnung.
(N. 22.)
23. Landschaft mit einem Haus links neben zwei Bäumen, die sich im Mittelgrunde am Wasser erheben. Letzteres nimmt die ganze vordere Seite ein. Rechts sieht man über dem Wasser Berge.
Ohne Bezeichnung.
(Gr. 64×118. N. 23.)
24. Eine wüste Landschaft mit einer Figur auf einer Felsenspitze am Seeufer.
(Füßli: K.-L.)
25. Selbstbildnis Johann Heinrich Schönfeldts, im Profil mit Federhut.

---

[35]) Josef Heller, a.a.O. S. 657. — M. Huber — C. Rost, a.a.O. S. 249. — J. R. Füßli, a.a.O. S. 1534. — G. K. Nagler: Neues Allg. K.L., München 1847.

Bezeichnet: „Ipse fec.“.
(W. E. Drugulin Nr. 28809.)

VI. Die Nachstiche mit kurzer Würdigung der einzelnen Stecher.

Schönfeldt ist, wie schon Sandrart erwähnt hat, von erstaunlicher künstlerischer Fruchtbarkeit gewesen. Sein Gesamtwerk jedoch ist, soviel auch bisher gefunden wurde, zum großen Teil der Forschung noch unerschlossen.[36]) Wir werden wenigstens dadurch entschädigt, daß ein bedeutender Kreis von Stechern, die in der Hauptsache in Augsburg tätig waren, seine Radierungen, Entwürfe und Gemälde als Stoff zu graphischer Vervielfältigung benützt haben. Durch diese Nachbildungen sind wir in der Lage, uns über verlorene und verschollene Schöpfungen eine Vorstellung zu verschaffen. Vor allem wertvoll erscheinen sie uns deshalb, weil sie uns die Möglichkeit bieten, den Aufenthaltsort von Gemälden, die wir noch gar nicht kennen, ausfindig zu machen. Stofflich bereichern gerade die Nachstiche, die uns bekannten Themen des Künstlers ganz bedeutend.[37]) Ja, hätten wir nicht die Nachstiche, die uns erst die richtige Erkenntnis von Schönfeldts künstlerischem Schaffen bzw. seiner stilistischen Abhängigkeit von fremden Meistern vermitteln, so wüßten wir kaum, daß sich der uns nur durch Historien bekannte Maler sehr eingehend mit dem Thema des Bildnisses beschäftigt hatte. Schönfeldt hat uns, seitdem er Augsburg zu seinem dauernden Wohnsitz wählte, eine erhebliche Anzahl von Bildnissen hinterlassen; von diesen ist nur ein einziges bekannt geblieben.

Die einzelnen Stiche unterscheiden sich begreiflicherweise je nach dem Künstler, der sie gestochen, in der Technik wie in der Uebersetzung des Schönfeldt-Stils, sehr stark voneinander.

Was den Nachstich der damaligen Zeit an und für sich betrifft, so war die Frage, was künstlerisches Eigentum sei, weit davon entfernt, eine eindeutige und verpflichtende Antwort zu erhalten. Im allgemeinen darf man wohl annehmen, daß die in Augsburg

---

[36]) Es handelt sich etwa um die Hälfte des Gesamtwerks Schönfeldts, wie sich aus den Nachstichen, alten Inventaren bzw. dem Verfasser neu bekannt gewordenen Bildern ergibt.

[37]) s. Verz. VIII, S. 83.

ansässigen Kupferstecher in einer persönlichen Beziehung zu Schönfeldt gestanden und mit dessen Wissen und Erlaubnis die Reproduktionen geschaffen haben. So pflegte Bartholomäus Kilian, Stecher und Verleger zugleich, der häufig mit unserem Künstler verkehrte, gewiß nicht aus allzugroßem Selbstbewußtsein heraus zu sagen: „Ein Kupferstecher wird seinen Grabstichel niemals frei und dreiste führen, wenn er nicht von einem guten Zeichner und gemäldeverständigen Künstler geleitet wird.“ Das ist ein Ausspruch, der seine Gültigkeit hat für sämtliche Stecher des 17. Jahrhunderts.

Eine typische Erscheinung für die damalige Reproduktionsgraphik ist das Auftreten ganzer Stecherfamilien; die bekanntesten unter ihnen waren in Augsburg ansässig. Der künstlerische Beruf und auch das Geschäft — denn meist waren die Stecher zugleich Verleger — vererbte sich vom Vater auf den Sohn; hierbei bildete sich die Tradition heraus, daß der Nachwuchs nach abgelaufener Lehrzeit unter väterlicher Obhut, zur Vervollkommnung seines technischen Könnens bei berühmten auswärtigen, zum Teil sogar nichtdeutschen Künstlern mehrere Jahre tätig zu sein hatte. So kommt es, daß dieser Zweig des Augsburger Kunsthandwerkes im allgemeinen, ganz zu schweigen von Meistern mit besonderer Begabung, eine erstaunliche Qualitätsarbeit lieferte und wohl imstande war, nicht nur mit den Stechern anderer Städte in Wetteifer zu treten, sondern in Deutschland selbst eine führende Rolle zu spielen.

Von den Stechern, die nach Schönfeldts Werken arbeiteten, waren die meisten seine Zeitgenossen. Jedoch fällt es nicht leicht, zu erkennen, welches Verhältnis zwischen dem Künstler und diesen Stechern bestand. Wohl dürften in der Hauptsache die Reproduktionen, wie schon oben bemerkt, mit der Erlaubnis des Künstlers ausgeführt worden sein; die Frage ist aber, im einzelnen zu entscheiden, welche Stücke auf Entwürfe Schönfeldts selbst zurückgehen. Es gibt einige, bei denen sich dies ohne weiteres nachweisen läßt, da die Vorzeichnungen noch erhalten sind und die ganze technische Ausführung zu dem Schlusse führt, daß hier Entwürfe vorliegen. Bei anderen Stichen können wir durch die erhaltenen

Gemälde die Vorlagen ohne weiteres erkennen. Die Reproduktionen nach seinen Radierungen sind zum größten Teil durch die Verzeichnisse in der älteren Literatur bestimmbar,[38]) immerhin wäre es möglich, daß auch das eine oder andere Blatt nach verschollenen Radierungen hergestellt wurde. Gleichwohl gibt es eine ganze Anzahl von Blättern, bei denen Zweifel entstehen könnten, nach welchen Vorlagen die Reproduktionen ausgeführt wurden; schwer zu entscheiden schon deshalb, weil alle diese Künstler die Vorbilder mehr oder weniger, je nach ihrem Geschmack und ihrer manuellen Fertigkeit, bewußt oder unbewußt, veränderten. Gewiß sind viele dieser Stücke bezeichnet und Schönfeldt ist auch als Meister angegeben, doch können wir weder durch „Inventor" oder „invenit" darauf schließen, daß die Vorlagen Gemälde waren, noch durch „delineavit", daß es sich wirklich um Zeichnungen gehandelt hat. Lediglich die Beifügung „Pictor" oder „pinxit" läßt mit einiger Sicherheit vermuten, daß hier Gemälde als Vorbilder dienten.

Schönfeldts Nachstecher:

Die hier gegebenen biographischen Mitteilungen sollen vor allem dem leichteren Verständnis dieses Themas dienen, dabei sind die oft dürftigen Angaben Thieme-Beckers bzw. Naglers berichtigt und vervollkommnet worden,[39]) auf die im übrigen verwiesen wird.

1. Gabriel Ehinger, geboren 1652, aus einer altangesehenen Augsburger Familie stammend, war einer der bekanntesten Maler und Kupferstecher der Zeit. Sein Vater Jakob, der verschiedentlich in Urkunden vorkommt, war Prediger und Organist. Auch Gabriel, der das musikalische Talent seines Vaters geerbt hatte, war neben seinem Beruf als Kupferstecher noch als Organist in der Jakobskirche tätig. Von seiner Beschäftigung mit der Briefmalerei ist uns nichts erhalten. Im Kupferstich arbeitete er außer nach Schönfeldt nach F. Sigrist, J. Fisches und A. J. Thelott. Einige seiner Stiche sind eigene Erfindung. In der Literatur wird betont, er habe die Art Schönfeldts am besten wiederzugeben ver-

[38]) siehe Anm. S. 36.

[39]) Paul von Stetten: Kunstgeschichte, 1. Teil, a.a.O. S. 379—389, 393—396.
Lorenz Werner: Eine Sammlung von Porträts „bekannter und berühmter Augsburger", Zeitschr. des Histor. Vereins für Schwaben und Neuburg; Augsburg 1896, S. 73—100.
Theodor von Frimmel: Kleine Galeriestudien, 3. F. Leipzig 1899.

mocht; dies ist richtig, soweit sich Ehinger an Entwürfe des Künstlers zu halten in der Lage war, wie dies z. B. an Blättern wie „Diogenes", „Vanitas", „Alexandergrab" oder ähnlichen leicht zu ersehen ist. Reproduziert Ehinger dagegen nach Gemälden, so wird sein Stil freier, er neigt dann in der Zeichnung der Figuren zu Uebertreibungen, die die charakteristische Art Schönfeldts verwischen bzw. entstellen (s. „Hl. Hieronymus). Gabriel Ehinger starb 1736 in Augsburg.

2. Melchior Hafner entstammte einer Ulmer Künstlerfamilie. Ueber seinen Werdegang sind wir nicht unterrichtet. Wir können ihn nachweisen von 1670 bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts. Er war abwechselnd in Ulm und Augsburg tätig und hat sich hauptsächlich mit der Buchillustration beschäftigt. Unter anderem stach er die Bildnisse für „Spicelli [40]) Templum honoris reservatum" (Augsburg 1673), dann einige Platten in die: „Historia Moschi" [41]) (Augsburg 1686) und eine große Reihe Bildnisse Augsburger Persönlichkeiten. Sein nach Schönfeldt gestochenes Blatt „Merkur und Minerva" ist verschollen. (Vgl. später.)

3. Elias Hainzelmann, Sohn eines Schulmeisters, geboren 1640, ist gleich seinem Bruder Johann einer der wichtigsten Stecher der Zeit. Beide verbrachten ihre Lehrzeit in ihrer Vaterstadt Augsburg, wahrscheinlich in der Werkstatt der Kiliane; sie begaben sich hierauf frühzeitig nach Paris, um ihre Technik bei François Poilly zu vervollkommnen. Elias kehrte kurz vor 1675 nach Augsburg zurück, kam bald zu Ansehen und stieg bis zum Ratsherrn auf. Im Kupferstich wird er zum Vermittler französischen Geschmackes. Seine Haupttätigkeit bildete der Bildnisstich, daneben aber auch „Thesen", für welche Augsburg bekanntlich der Hauptverlagsort war. Elias Hainzelmann starb 1693 in Augsburg.

4. Leonhard Heckenauer d. J. war der Sohn einer Augsburger Goldschmiede- und Kupferstecherfamilie. Sein Handwerk erlernte er bei Bartholomäus Kilian d. J., in dessen Werkraum er um 1654 eintrat. Nach vollendeter Lehrzeit begab er sich nach Italien. Von dort zurückgekehrt, ließ er sich in Augsburg nieder und errichtete in seinem Hause eine Zeichenschule, eine sogenannte

[40]) Was mit „Spicelli" gesagt sein soll, ist nicht zu ermitteln, vielleicht ein Personenname.

[41]) Moschus ist ein Geschichtsschreiber.

„Akademie". Seine genauen Lebensdaten kennen wir nicht, seine Arbeiten tragen die Jahreszahlen 1679–1704. Als Stecher war er besonders fruchtbar. Er arbeitete viel für die Buchillustration — wie für Sandrarts „Akademie" (1683), oder für die: „Erneuerte Augspurgische Friedensgedächtnus" (1678) oder auch Ornamentwerke wie: „Neues Goldschmidbüchlein", „Neues Lauberbüchlein" u. a. Ebenso hat er zahlreiche Thesenblätter verfertigt. Künstler, nach deren Werken er reproduzierte, waren: P. da Cortona, J. C. Beischlag, J. Fisches, J. V. Grambs, J. C. Loth, C. Maratta, J. H. Schönfeldt. Von den Stichen nach Schönfeldt ist vor allem die Folge der Studienköpfe bedeutsam, von denen einige niederländische Einflüsse (Rembrandt) vermuten lassen. Heckenauer starb in München im Jahre 1704.

5. Bartholomäus Kilian d. J., geboren 1630 in Augsburg, ist einer der wichtigsten Vertreter der Familie Kilian. Er lernte sein Handwerk bei seinem Vater Wolfgang. Nach Ablauf der Lehrjahre wanderte der junge Künstler nach Frankfurt a. M., wo er sich die nächsten zweieinhalb Jahre bei dem bekannten Stecher und Topographen Matthias Merian weiter ausbildete. Hierauf wandte sich der außerordentlich begabte Geselle nach Paris, um unter Anleitung des schon einmal genannten François Poilly sein technisches Können zu vervollständigen. Bartholomäus Kilian wurde einer der führenden Kupferstecher ganz Deutschlands. Seine großzügige und abgerundete Technik, die für die deutschen Stecher vorbildlich wurde, hat er zum größten Teil der Schule Poillys zu verdanken. In Augsburg gründete er einen eigenen Verlag, der sich laut Unterschrift auf Stichen nach Schönfeldt in der Kapuzinergasse befand. Er und die für seinen Verlag tätigen Stecher arbeiteten so ziemlich nach sämtlichen damals lebenden Künstlern Süddeutschlands. Seinen Namen verdankt er vor allem dem Bildnisstich, galt er hierin doch als einer der Besten der Zeit, dessen Werk in der Produktion des 17. Jahrhunderts einen bedeutenden Raum einnimmt. Daneben schuf er aber auch Reproduktionen nach religiösen Darstellungen, sowie Thesenblätter profanen wie religiösen Inhalts. (S. „Taufe des Swatoplug".) Er starb 1696, im Alter von 66 Jahren.

6. Georg Christoph Kilian, ebenfalls aus der großen Augsburger Künstlerfamilie stammend, wurde 1709 geboren. Nach-

dem er bei seinem Vater Georg das Handwerk erlernt hatte, ging er auf Wanderschaft, besuchte zuerst die zweitgrößte Stecherzentrale Nürnberg und durchreiste daran anschließend ganz Oesterreich und Ungarn. Nach seiner Vaterstadt zurückgekehrt, entfaltete er bald eine umfangreiche Tätigkeit; er gründete einen eigenen Verlag und und brachte diesen in kurzer Zeit zu hoher Blüte. Sein Hauptbetätigungsfeld war der Bildnisstich, daneben Thesenblätter und Prospekte; z. T. arbeitete er auch nach eigenen Entwürfen. G. Chr. Kilian war ein sehr gebildeter Mann, der als Mäzen der Künstler galt, sich eine Gemäldesammlung angelegt hatte und eine auserlesene Bibliothek besaß, unter anderem trat er auch literarisch hervor (in Meusels: „Miscellaneen"). Seine wirtschaftliche Lage war überaus günstig; sein Verlag im elterlichen Hause bei St. Ulrich war einer der bedeutendsten der Zeit. Georg Christoph Kilian erreichte ein hohes Alter, er starb im Jahre 1781. Interessant ist, daß mit seinem Namen das Geschlecht der Kiliane als Kupferstecher endet, seine Kinder wendeten sich anderen Berufen zu.

7. Philipp Andreas Kilian, geboren 1714, war gleichfalls ein Sohn Georg Kilians. Seine Lehrzeit verbrachte er außerhalb des elterlichen Hauses, unter der Obhut des bekannten Kupferstechers Jakob Andreas Friedrich. Daran anschließend begab er sich zu dem Nürnberger Stecher Martin Preißler, um sich dort weiter zu vervollständigen. Zurückgekehrt verheiratete er sich mit der Tochter des Augsburger Kunstverlegers Martin Engelbrecht, Susanna Sibylla, gründete jedoch bald einen Konkurrenzverlag. Im Stiche war er ein gewandter Routinier, doch fehlt ihm Temperament und künstlerische Einfühlungsgabe. Dies zeigt besonders auch sein Stich nach Schönfeldts „Jüngstem Gericht". Philipp Andreas Kilian hat zahlreiche Thesen und religiöse Darstellungen geschaffen. Sein bekanntestes Werk ist die „Bilderbibel des Alten und Neuen Testaments" (1758), für welche er 130 Kupferstiche nach heimischen und italienischen Künstlern verfertigte. Das schmucke Werk wurde verschiedene Male bis in das 19. Jahrhundert verlegt, was für seine gute Aufnahme spricht. Philipp Andreas Kilian soll sich auch als Maler und Kreidezeichner betätigt haben, doch ist von solchen Arbeiten seiner Hand nichts erhalten. Durch seine Nachstiche nach Gemälden der kurfürstlichen Galerie in Dresden erwarb er sich das Wohlwollen des Hofes und wurde

zum königlich polnischen und kurfürstlich sächsischen Hofkupferstecher ernannt. Er starb im Jahre 1759 in Augsburg.

8. Wolfgang Kilian, geboren 1591, war einer der Stammväter der Kupferstecherfamilie Kilian. Sein Handwerk erlernte er bei dem in Augsburg ansässigen Antwerpener Stecher und Verleger Dominicus Custos, der später sein Schwiegervater wurde. Nach dieser niederländischen Schulung ging er von 1604 bis 1608 nach Italien, um sich dort weiter auszubilden. In die Heimat zurückgekehrt, arbeitete er für den Verlag seines Schwiegervaters. Erst nach dessen Tod gründete er zusammen mit seinem Bruder Lucas einen eigenen Verlag, in welchem er hauptsächlich nach Augsburger Malern „Folgen" herausgab, wie z. B. nach Kager: „Die 12 Monate" oder nach Lucas Kilian: „Die 9 Musen". Daneben stach er eine Unmenge zeitgenössischer Bildnisse. Seine besten Leistungen vollbrachte er als Kartograph. Wolfgang Kilian starb 1662 in Augsburg.

9. Matthäus Küsel (auch Küsell, Küssell, Kiesel), geboren 1629, war das Kind eines Augsburger Uhrmachers. Ueber seine Lehrzeit sind wir nicht unterrichtet, mit Wahrscheinlichkeit war er aber wie sein Bruder Schüler des Frankfurters M. Merian. Im Alter von 27 Jahren geht er nach Venedig, zwei Jahre später verheiratet er sich in Augsburg, ohne dort Aufenthalt zu nehmen. Da er vom bayerischen und kaiserlichen Hofe viel beschäftigt wurde, arbeitete er abwechselnd in München und Wien. Vom kaiserlichen Hof zum Hofkupferstecher ernannt, zeichnet er häufig: „S. C. M. Sculptor". Matthäus Küsel hat sowohl nach eigenen, wie nach fremden Entwürfen und Vorlagen gestochen. Sein Werk, das außerordentlich umfangreich ist, umfaßt neben Bildnissen, Thesen, Flugblättern, Vorlagen für Bühnenarchitekturen, auch Kalender- und Buchillustrationen. Er starb 1681 in Augsburg.

10. Melchior Küsel, Bruder des Matthäus, wurde 1626 in Augsburg geboren. Er war Schüler des Matthias Merian in Frankfurt und wurde 1649 dessen Schwiegersohn. Auch er war, wie sein Bruder, abwechselnd für den Münchener und Wiener Hof tätig. Erst um 1660 kehrt er in seine Vaterstadt Augsburg zurück und gründet dort einen eigenen Verlag. Unter seinen Stichen, die sich in der Technik von denen seines Bruders kaum unterscheiden, nehmen vor allem die Reproduktionen nach Arbeiten

des Straßburgers J. W. Baur einen sehr breiten Raum ein. Auch für die Buchillustration hat er viel gearbeitet. Melchior Küsel starb 1683 in Augsburg.

11. Anton Joseph von Prenner, Maler, Zeichner und Kupferstecher, wurde 1683 in Wallerstein geboren. Seine Ahnen sollen aus Schweden stammen. Ueber seine Lehrer sind wir nicht unterrichtet. In seinen Jugendjahren war er als Freskenmaler in Oesterreich tätig, später widmete er sich fast ausschließlich dem Kupferstich. Sein bekanntestes Werk ist das „Theatrum artis pictoriae", ein breitangelegtes Kupferstichwerk, das aus Anlaß der unter Kaiser Karl VI. durchgeführten Neuordnung der Gemälde in der Stallburg herausgegeben wurde. Das Werk reproduzierte auf 160 Tafeln Gemälde verschiedener Nationalität. Es erschien in vier Teilen in den Jahren 1728, 1729, 1731, 1733. Einzelne Blätter wurden von anderen Meistern gestochen, so von Altomonte und Schmuzer. Neben Stichen kommen auch Radierungen und Schabkunstblätter vor. Sämtliche Darstellungen haben dieselbe Umrahmung, ein überladenes Rocaillemuster, um den Tafeln einheitliche Foliogröße zu geben. Das Werk erschien mit dem Titel: „Theatrum Artis Pictoriae, Quo Tabulae Depictae Quae In Caesare Vindobonensi Pinacotheka Servantur Leviore Caelatura Aeri Insculptae Exhibentur ab Antonio Josepho De Prenner P. II. Viennae Austriae. Anno etc.".

Als Vorläufer mit einer gedrängten Gesamtübersicht wurde 1628—1635 der „Prodromus" von Prenner und Stampart herausgegeben, ein Kupferstichwerk mit 35 Tafeln, das in enger und oft willkürlicher Anordnung die Bilder und Plastiken der damaligen Stallburggalerie wiedergibt. Die meisten Stiche stammen auch hier von Prenners Hand, Franz von Stampart dürfte in der Hauptsache die vorbereitenden Zeichnungen gemacht haben; daneben arbeiteten aber auch andere Kupferstecher für das Werk, wie Joh. v. Hauck, F. de Backer, Leopold Graf von Windischgrätz, Graf Anton Csaky, Maria Barbara Lemperz. Der „Prodromus" war 1735 vollendet und erschien mit dem Titel „Prodromus oder Vor Licht des eröffneten Schau- und Wunder-Prachtes Allen deren an dem Kayserl. Hof in — Wien — befindlichen Kunstschätzen und Kostbarkeiten — betreulich und ohne Abgang in das Kupfer gebracht und nebst einiger Einleitung herausgegeben von

Franzisko de Stampart und Antonio de Brenner, beyden kaiserl. Cammer Mahlern". Prenner führt den Stichel mit großer Routine, doch vermag er in seinen Stichen den eigentümlichen Stil der verschiedenen Meister nicht zur Geltung zu bringen. Seine Technik beruht fast ausschließlich auf Linienmanier, die Modellierung erzielt er durch Kreuzschraffur. Prenner starb als Kammermaler der Kaiserin Maria Theresia 1761 in Wien.

12. Johann Georg Waldreich ist ebenfalls ein in Augsburg geborener Kupferstecher, über dessen Leben wir nur sehr wenig wissen. In der Jugend auf Reisen, ist er von 1660 bis 1680 größtenteils in Augsburg und Nürnberg tätig. Seine Arbeiten scheinen sehr geschätzt worden zu sein. Sie gehen vor allem auf Gemälde Umbachs, auf die von Scheitz und Fisches zurück. Er hat aber auch für die Buchillustration gearbeitet, so z. B. für Sandrarts „Akademie" von 1675, also für die erste Auflage.

13. Georg Andreas Wolfgang, geboren 1631 in Chemnitz, sollte nach dem Wunsch seiner Eltern in Augsburg bei einem Meister das Goldschmiedehandwerk erlernen. Nach anfänglicher Lehrzeit ging er schon bald dazu über, Degen, Klingen und Gewehre zu ätzen, um schließlich in die Werkstatt Matthäus Küsels als Stecher einzutreten. Er ist dann später in Augsburg geblieben. Georg Andreas Wolfgang wurde ein sehr bekannter Kupferstecher, der ein umfangreiches Werk nach alten und zeitgenössischen Meistern schuf. Den breitesten Raum nehmen seine Arbeiten nach J. H. Schönfeldt ein. Sie sind heute für die Schönfeldtforschung von größter Wichtigkeit, da sehr viele von ihnen nach heute nicht mehr vorhandenen Radierungen und Gemälden geschaffen wurden. Im Rahmen dieser Arbeit sind in erster Linie die Blätter: „Tanz um die Herme des Pan", „Bacchanale" und „Göttermahl" interessant, weil sie nach verschollenen Radierungen Schönfeldts angefertigt wurden. Vergleicht man die Reproduktionen des „Kinderbacchanals" mit dem Original, so kann man ungefähr beurteilen, wieviel des Schönfeldt'schen Geistes in diesen Blättern erhalten geblieben ist! Wichtig für die Beurteilung des Schönfeldt'schen Werkes ist auch die Folge „Variae Caprye" von 1661, die Szenen aus dem Kriegs- und Jagdleben schildert. Wir können aus

diesen Stichen nach verlorenen Gemälden schließen, daß sich Schönfeldt, vielleicht unter dem Einfluß des H. U. Franckh, in seinem späteren Leben immer mehr von der französisch-klassizistischen Einstellung entfernt hat. G. A. Wolfgang war der erste Künstler Süddeutschlands, der sich auch der Schabkunst und dem Mezzotinto gewidmet hat. Daß er diese Techniken noch unvollkommen beherrschte, erkennt man ebenfalls aus Blättern nach Schönfeldt. Neben Schönfeldt stach G. A. Wolfgang nach Hans van Aachen, Holbein d. J., Knappich, Oddi, Testa, Werner und Zierl. Der Künstler starb 1716 in Augsburg.

14. Jeremias Wolff, geboren 1673 in Augsburg, ist hauptsächlich als Kunsthändler bekannt. Ursprünglich Uhrmacher, schwang er sich bald zu dem bedeutendsten Kunstverleger nicht nur Augsburgs, sondern auch ganz Deutschlands auf. In seinem Verlage erschienen die meisten größeren Werke, darunter sehr Kostbares. Daneben wurden ungezählte Einzelblätter verlegt, mit der Bezeichnung: „Jeremias Wolff excudit". Wolff war aber auch als Kupferstecher tätig. Es gibt eine ganze Anzahl gestochener Blätter von ihm. Seine größte eigenhändige Arbeit dürften die: „Prospekte von Schlössern, Kirchen, Klöstern von Augsburg bis Wien an der Donau" mit 62 Stichen sein. Jeremias Wolff starb 1724 in Augsburg.

VII. Beschreibendes Verzeichnis der Nachstiche nach Künstlern geordnet.

Der Entschluß, ein beschreibendes Verzeichnis und nicht einen Katalog mit nur Angabe der betreffenden Stiche zu geben, ist darauf zurückzuführen, daß sehr viele Originale, also die Vorlagen für die Nachstiche, unbekannt sind.

Die Blätter sind nach Künstlern geordnet, so wie sie alphabetisch aufeinander folgen. Soweit dies möglich war, immer in der Reihenfolge: 1. nach Radierungen, 2. nach Zeichnungen, 3. nach Gemälden. Auf die Chronologie wird weiter keine Rücksicht genommen, da es sich um Nachstiche aus den verschiedensten Zeiten handelt. Nachstehende Nummern dieses Verzeichnisses geben durch Datierungen Aufschluß über die Entstehungszeit der Vorbilder: 67, 82, 80, 59, 55, 52, 56. Wo das Vorbild bekannt ist, wird

es am Schlusse der Beschreibung angeführt. Die Nummernfolge ist fortlaufend, und zwar im Anschluß an das Verzeichnis V. Die beigefügten Maße verstehen sich wiederum in Millimetern, Höhe voran.

I. Gabriel Ehingers Stiche nach Schönfeldt:

26. Johannes der Täufer tränkt das Lamm.

Der vor einer schräg gegebenen Architektur auf dem Erdboden sitzende Johannes Ev. reicht dem neben ihm ruhenden Lamm Christi aus einer Schale das Wasser. An das Gemäuer ist sein Kreuzesstab gelehnt, um den ein Spruchband mit den Worten: „Ecce Agnus Dei" gewunden ist. Der Evangelist ist nur mit einem Fellschurz bekleidet, sein Mantel dient ihm und dem Lamm als Unterlage. Links neben dem mit Säulen geschmückten Bau ist ein Landschaftsausblick mit Zypressen und einem wolkigen Himmel zu sehen. An der Mauer ein Längs-Medaillon mit zwei sich gegenüberstehenden Figuren. Ueber dem Wandbrunnen offenbar eine Nische mit starkem Schlagschatten.

Bezeichnet links unten: „JH.*) Schönfeld Invent.". — Rechts: „G. Ehinger sculp.".

(Gr. 157×108.)

Das Vorbild für den Stich ist eine verschollene gleichnamige Radierung J. H. Schönfeldts. (Vgl. Nr. 19, 44, 97.)

27. Christus segnend.

Die beinahe als Kniestück gegebene Figur Christi mit der zum Segen erhobenen Rechten hat ihren Kopf fast frontal zum Beschauer gewendet. Der faltige große Mantel wird von der linken Hand in einem Bausch vor dem Körper zusammengehalten. Die ganze Figur ist von rechts vorne beleuchtet; der Hintergrund links hell gehalten und in Diagonalschraffur gegeben, rechts der Schatten Kreuzschraffur.

Das Blatt ist in der linken oberen Ecke bezeichnet: „JHS.*) inv.".

(Gr. 220×145. A 3 unter Sch.; N. Mon. II. 2892; N. 1.)

Es gibt zu dem Blatt eine Vorzeichnung (Rötel), bei der die segnende Hand Christi jedoch leicht vor den Körper gehoben ist (Kupf.-Kab. Stuttgart).

---

*) Als Monogramm ineinander verschlungen.

28. Maria.

Maria, fast Kniestück, ist als Halbfigur nach rechts gewendet. Die Augen gesenkt, die Fingerspitzen der linken Hand zart auf den Leib gelegt, erscheint sie in stille Andacht versunken. Von ihrem Haupt fällt ein Schleier auf beide Schultern herab. Beleuchtet ist die Figur gleichfalls von der rechten Seite. Der Hintergrund ist links hell und rechts dunkel schraffiert.

In der linken oberen Ecke steht die Bezeichnung: „IHS.*) inv.". In der rechten Ecke: „G. E. sc.".

(Gr. 220×145. N. Mon. II. 2892; N. 2.)

29. Hirtenidyll mit Schafen.

Auf einer kleinen Anhöhe unter einer breitstämmigen Eiche, die den linken Rand des Blattes begrenzt, hat sich ein musizierendes Schäferpaar niedergelassen. Der Schäfer, eine Felljacke über dem einfachen Kleid, einen breitrandigen Schlapphut auf dem Kopf, lehnt mit angezogenen Knien flöteblasend am Baumstamm. Neben ihm die liegende Schäferin, auf den linken Arm gestützt, begleitet ihn mit einer zweiarmigen Hirtenpfeife. An der Grenze zwischen hohem Vordergrunde und tiefem Mittelgrunde zwei Schafe. Im tiefen Tal rechts am Bildrand unter hohen dünnen Bäumchen eine miniaturartig kleine Schafherde. Auf dem unteren Rand die Bezeichnung.

Links: „IHS.*) In.; in der Mitte: „Jerem. Wolff excud. Aug. Vind. 2."; rechts: „G. E. S.".

(Gr. 130×195. N. 3, Rand 3.)

Es gibt von dem Blatt einen Probeabzug ohne die Bezeichnung und Adresse des Verlegers. (Fürstlich Waldburg-Wolfegg Waldsee'sches Kupferstichkabinett.)

30. Hirtenidyll mit Ziegen.

Neben einem vom rechten Bildrande hereinragenden antiken Gemäuer mit vorgestelltem Säulensockel hat sich ein musizierendes Schäferpaar gelagert. Der Schäfer in einfachem Kleid, den Schlapphut auf dem Kopf, lehnt flöteblasend an einer schräggestellten Steinplatte. Die links neben ihm sitzende Schäferin begleitet ihn

*) Als Monogramm ineinander verschlungen.

mit einem Tambourin. Hinter den beiden zwei weidende Ziegen, wovon sich die rechts stehende mit den Vorderfüßen an dem Sockel hochgestellt hat, um die daran wachsenden Blattranken abäsen zu können. Im Hintergrund eine tiefliegende hügelige Landschaft. Links im Vordergrund, stark im Schatten, der umgestürzte Schaft einer dorischen Säule.

Auf dem unteren Bildrande die Bezeichnung; links: „IH.*) Schönfeldt Invent."; rechts: „Gabr. Ehinger sculp.".

(Gr. 136×182.) (Fürstl. Waldburg-Wolfegg Waldsee'sches Kupf.Kab.)

31. Vanitas Vanitatum.

Vor einem ruinösen Gemäuer sitzt zur Rechten auf einem Steinblock ein Philosoph mit langem Gewand und Mantel. Den kleinen bärtigen Kopf auf die aufgestützte linke Hand gelegt, weist seine ausgestreckte Rechte mit sprechender Gebärde auf die vor ihm verstreuten Symbole der Vergänglichkeit. Als Schauerlichstes fällt von diesen der in einem vermoderten Sarg liegende halbverweste Leichnam auf. Daneben zu Füßen des Philosophen in wirrem Durcheinander halbverweste Tierkadaver, Schädel von Mensch und Pferd, ein Reiher und Knochen der verschiedensten Art. Auch sieht man einen dicken Folianten und einen antiken Krug. Auf der mit Gras bewachsenen Mauer steht eine antikisierende Figur, deren Kopf fehlt. Im Mittelgrunde schwankt vor einer hügelartigen Landschaft eine in Tücher gewickelte vorgebeugte Gestalt, mit tastenden Händen nach rechts. Auf dem Schriftrande unten die Worte: „Vanitas vanitatum et omnia vanitas".

Ohne Bezeichnung.

(Gr. 405×310. N. unter Sch.)

Es gibt eine Vorzeichnung, Feder laviert, Breitformat, ohne die Skulptur auf dem Gemäuer (beschnitten?) in Maihingen (Schloß).[42]

32. Der Philosoph am Grabe Alexanders.

Vor der Schrägwand eines Tempels mit vorgestellten Pfeilern, deren Kämpfer mit Skulpturen geschmückt sind, sitzt auf einem

---

[42]) Handschriftliche Karteinotiz L. Ohlenroths in der Graphischen Sammlung Augsburg.

*) Als Monogramm ineinander verschlungen.

Marmorblock die Gestalt eines in lange Gewänder gehüllten Mannes, der mit einem Tuch in der Linken seine Tränen trocknet. Um ihn herum liegen, klar angeordnet, die Gegenstände von Wissenschaft und Kunst: Dicke Bücher, ein Erdglobus, Winkel und Schiene, eine Zeichnung und ein Gemälde, davor der Malstock und die Palette, zur rechten ein Marmorkopf mit geschlossenen Augen und daneben der Meißel und Schlegel. Des weiteren eine große Zierkanne und ein Topf. Im Hintergrund hat sich vor dunklen Büschen ein Liebespaar gelagert. Von rechts ragt ein dünner Baum in das Bildfeld herein. Auf der Steinplatte, die dem Philosophen als Lehne dient, sind die Worte eingemeißelt: „Sepul—Alexa—Magni".

Der untere Rand ist ohne Schrift (I. Zustand).

(Gr. 393×310, Schriftrand 14. N. unter Sch.)

33. Diogenes.

An der Ecke eines von links in das Bildfeld hereinragenden Sockelbaues, auf dem sich zwei Säulen erheben, erblickt man Diogenes. In der Linken hält er eine geöffnete Laterne, mit der Rechten rafft er seinen langen Mantel empor, um am Gehen weniger behindert zu sein. Sein Schultermantel dient zugleich als Kopfschutz. Links von ihm liegt im Schatten des Tempels seine Behausung, das offene Faß, in dessen Innerem auf einem Wandbrett sein Schreibheft und Tintenzeug sich befindet. Vor ihm ruht auf einem Tuch eine Fünfergruppe von nackten Kindern. An der Grenze des Vordergrundes zum Mittelgrund sitzt ein Bauer, der aus einem Wasserkrug trinkt. Im Hintergrund treibt ein anderer einen beladenen Esel in die Weinberge, in denen ein Schloß sichtbar wird. Nicht zu vergessen ist die an der Mauer angebrachte Längsellipse mit einer angedeuteten Gestalt, die ein geschlossenes Buch in der Hand hält. Auf dem unteren Schriftrand stehen die Worte: „Quaero Homines".

Auf einem Stein, der vor dem Fasse des Philosophen liegt, die Bezeichnung: „JH.*) Schönfeld delineavit".

„Gabriel Ehinger sculpsit.".

*) Als Monogramm ineinander verschlungen.

(Gr. 395×310. N. 6.)

Der Entwurf Schönfeldts befindet sich in der Eremitage in Petersburg (Feder laviert).[43])

34. Die Hexe von Endor.

Das Blatt zeigt die Beschwörung von Samuels Geist durch die Hexe von Endor. Saul, der sich in einem Zauberkreis befindet, — in Rüstung mit dem Schwert an der linken Seite — hat sich vor dem links aus dem Grabe entstiegenen Geist Samuels auf den Boden niedergeworfen. Die rechte Hand ruht auf dem Herzen, die linke ist auf den Steinboden flach aufgesetzt. Hinter ihm steht die dürre halbnackte Hexe und murmelt die Beschwörungsformeln, während sie mit dem Weidenzweig in ihrer Rechten den Zauberkreis umfährt. In der linken Hand hält sie eine qualmende Fackel, die die phantastische Umgebung mit magischem Licht überflutet. Der ganze Spuk spielt sich in einer Höhle ab. Links ist diese durch eine rechtwinklige Mauer abgeschlossen, auf der reliefgeschmückte Steinsarkophage stehen, denen Gerippe entsteigen. Darüber türmen sich Felsen. Oben, im Hintergrund, erscheint ein von gespenstischen Wesen bevölkerter Nachthimmel. Am Eingange des rückwärtigen Teiles der Höhle stehen die beiden Begleiter Sauls; der Linke legt die Hand auf einen Schild. Die aufgesprungene Grabplatte des Grabes Samuels trägt an der beschatteten Schmalseite die Bezeichnung: „JH. *) Schönfeldt Inventor"; rechts davon in zarter Schrift die Worte: „Gabriel Ehinger sculpsit".

Die Widmung auf dem unteren Schriftrand lautet:

> „Viro Nobilissimo, Excellentissimoque, Domino Davidi Thoman, ICto [44]) Consiliario Reip. Augustanae Primario, Scholarchae meritiss, &c. Artium Fautori, Aestimatorique magno. debiti cultus gratia offert et dicat
>
> Johann Heinrich Schönfeld."

(Gr. 400×308; Schriftrand 20. N. unter Sch.)

Von der Platte gibt es einen Probedruck mit lavierter Feder-

---

43) Handschriftl. Karteinotiz A. Hämmerles in der Graphischen Sammlung Augsburg.

44) Juriskonsulto.

*) Als Monogramm ineinander verschlungen.

zeichnung (Kupf.-Kab. Stuttgart). Der Stich ist nach einem heute verschollenen Gemälde gefertigt, das sich ehemals im Besitze des Domdechanten Freiherrn von Reischach in Augsburg befand.[45])

Verkündigung Marias:

35. Maria.

Die Halbfigur Marias, deren Körper im Profil nach rechts mit leicht geneigtem Kopf in 3/4-Profil erscheint, steht in demütiger Haltung da. Die Finger der linken Hand greifen in die Blätter des geschlossenen Gebetbuches, ihre Rechte ist wie in plötzlichem Erstaunen leicht gehoben. Die kleinen, fast geschlossenen Augen blicken zu Gabriel hinüber. Ihr Körper ist mit einem langen Mantel bekleidet; das in der Mitte gescheitelte Haar wird von einem Schleier bedeckt. Der Hintergrund ist schraffiert, ein kleiner Schlagschatten am linken Bildrand. Auf dem unteren Rande links die Bezeichnung: „JHeinr.*) Schönfeld pinx.“.

(Gr. 145×105 N. unter Ehinger.)

36. Gabriel.

Der schräg in das Bildfeld hineingestellte Erzengel Gabriel (Gegenstück zu Nr. 35) ist als Halbfigur dargestellt. Seine hochgestellten Flügel werden vom Bildrand überschnitten, in der feingegliederten Rechten hält er eine Lilie, deren Blüten bis an den Bildrand reichen. Die Linke ist auf der Brust ausgebreitet. Auf dem unteren Rande rechts die Bezeichnung: „Gabr. Ehinger sculp.“.

(Gr. 145×105.)

37. Der hl. Hieronymus vernimmt die Posaune des Jüngsten Gerichts.[46])

Der Einsiedler ist in seiner Höhle, die links durch einen Bogen geöffnet ist. Die fast nackte Figur sitzt tief auf dem Erdboden, die Füße sind zusammengeschlossen, die Kniee auseinandergenommen. Der linke Arm greift hoch, die Geste des Erstauntseins, denn der Engel in den Lüften bläst in seinen Zink und erschreckt so den Heiligen, der mit der Rechten seine Worte in ein aufgeschlagenes

[45]) Paul von Stetten: Kunstgeschichte 2. Teil, a.a.O. S. 196.
[46]) s. H. Kehrer: Spanische Kunst von Greco bis Goya. S. 149.
*) Als Monogramm ineinander verschlungen.

Buch niederschreiben will. Sein Mantel dient als Sitzunterlage. Im Vordergrund das Motiv eines riesigen Folianten, dessen Blätter aufflattern, trotzdem er durch einen Stein beschwert ist; ein zweiter Foliant im Schatten darunter. Nur schwach sichtbar wird das Attribut des Löwen.

Ohne Bezeichnung.

(Gr. 156×107.)

Das Vorbild für den Stich ist das Gemälde im bischöflichen Ordinariat in Augsburg (s. a. H. Voß, a.a.O. S. 75).

38. Hannibal schwört seinem Vater Feindschaft gegen Rom.[47])

In einer weiten Halle mit großartiger Architektur, in deren Mitte der Altar der Minerva steht, sieht man den jungen Hannibal vor seinem Vater Hamilkar knieend, diesem im Angesicht der Gottheit ewige Feindschaft gegen Rom schwören. Der Raum ist mit einer riesigen Menschenmenge gefüllt. Links im Vordergrunde thronen Führer mit Assistenzfiguren auf einem hohen Podium; schräg gegenüber haben sich Frauen mit ihren Kindern und Greise versammelt. Im Hintergrund, in Höhe der Nische, ist die Menge schichtmäßig angeordnet.

Das Blatt ist bezeichnet in der linken unteren Ecke: „JH.*) Schönfeld inv"; rechts: „Gabriel Ehinger sculp.".

(Gr. 287×487. N. unter Sch.)[48])

Es gibt einen Probedruck dieses Blattes vor der Schattierung und Einzeichnung des Mosaikfußbodens. (Stuttgart, Kupf.-Kab.) Das Vorbild für den Stich ist das gleichnamige Gemälde in Wien (Galerie Liechtenstein).[49])

39. Enthauptung der hl. Katharina.

Der unvollendete Stich zeigt die knieende Heilige in Front zum Beschauer. Mit gefalteten Händen betend, hat sie den Kopf in frommem Vertrauen zum Himmel gerichtet. Links neben ihr holt der uns den Rücken zuwendende Scharfrichter soeben zum entscheidenden Schlag mit dem Schwert aus. Die Gruppe ist um-

---

[47]) Erzählung des griechischen Geschichtsschreibers Polybius (Universalgeschichte, Buch 1).

[48]) s. a. Paul von Stetten: Kunstgeschichte 1. Teil, a.a.O. S. 304.

*) Als Monogramm ineinander verschlungen.

[49]) G. Parthey, a.a.O. S. 521 Nr. 32.

geben von Angehörigen der Märtyrerin, von Zuschauern und Kriegsknechten. Lanzen und Fahnen werden sichtbar. Ein Hauptmann hoch zu Roß (am rechten Bildrand) überwacht die Hinrichtung. Im Hintergrunde rechts führt eine Freitreppe zu dem Thron des Kaisers, der, das Szepter in der Hand, umgeben von Offizieren, dem blutigen Schauspiel zusieht. Ihm gegenüber dunkles Gemäuer, das im oberen Teil unfertig ist. In den Lüften über der Märtyrerin schwebt eine Fünfergruppe kleiner Engel und über ihnen ein großer Engel mit ausgebreiteten Flügeln, Lorbeerkranz und Palme bereithaltend. Links und rechts an den oberen Bildrändern dunkle geballte Wolken.

Unfertig sind vor allem große Teile des Himmels, dann die Architektur links, die Lanzen und das auf dem Boden aufgesetzte Schwert des zweiten Scharfrichters in der linken Bildecke.

Ohne Bezeichnung.

(Gr. 460×340.)

Das Vorbild für den Stich bildet das gleichnamige Gemälde Schönfeldts in der Landesbildergalerie in Graz.[50])

40. Der hl. Antonius zeigt einem Kinde das Zeichen Christi.

Antonius, auf einem um zwei Stufen erhöhten Sockel stehend, weist mit dem Zeigefinger der Rechten auf das hoch oben, in der Mitte des oberen Bildrandes, auf Wolken erscheinende Jesuszeichen. Vor ihm kniet mit gefalteten Händen ein kleines Kind, von der ebenfalls niedergesunkenen Mutter gehalten. Dahinter zwei bärtige Gestalten des Volkes. Zur Rechten neben dem Portal hockt ein halbnackter Bettler mit verbundenem Kopf. Antonius, in Mönchstracht, mit Nimbus, hält in der Linken den Bettelstab. Jenseits des beschatteten Tonnengewölbes im Hintergrund eine dreiachsige, durch Pilaster gegliederte Fassade, auf deren Attika drei mit Blumen gefüllte Vasen stehen.

Das Blatt ist am unteren Rande rechts bezeichnet: „G. Ehinger sculp.".

(Gr. 380×285; Rand 4. N. unter Ehinger.)

41. Die hl. Familie. (Nicht mehr nachweisbar.)

Ohne Bezeichnung.

(N. unter Ehinger.)

---

50) W. Suida, a.a.O. S. 125.

II. Melchior Haffners Stiche nach Schönfeldt:

42. Merkur und Minerva in einer ägyptischen Landschaft sitzend.

(Nicht mehr nachweisbar.)

Bezeichnet: „M. Haffner sc.“.

(N. unter Sch.; Füßli: K.-L.; M. Huber: C. R.)

III. Elias Hainzelmanns Stiche nach Schönfeldt:

43. Der hl. Sebastian.

Das Blatt ist nur als Probedruck bekannt und nicht ganz fertig gestochen. Selbst bei der Hauptfigur sind Teile des Gesichtes, des Halses und des Lendentuches unfertig geblieben. Sebastian, mit einem leichten Lendentuch bedeckt, ist mit seinen auf den Rücken gebundenen Händen an einen Baumstamm festgeknüpft. Vor ihm kniet ein Krieger, der seine Füße mit einem Strick umwindet. Hinter dem Krieger sind einzelne Teile zweier sich unterhaltender Bogenschützen im Stich erkennbar: Kopf und Brustteil des Linken, sowie die Unterschenkel der rechten Figur. Links vor dem Baumstamm liegen ein Harnisch und ein Mantel; Pfeil, Bogen und Schwert dagegen nur angedeutet.

(Staatliche Graphische Sammlung Albertina, Wien.)

(Gr. 475×345.)

Der Stich geht auf ein verschollenes Gemälde Schönfeldts zurück, das Jerem. Wolff im Gegensinne nachgestochen hat (s. d.).

IV. Leonhard Heckenauers Stiche nach Schönfeldt:

44. Johannes der Täufer tränkt das Lamm.

Der neben einem antiken Gemäuer sitzende Johannes reicht dem Lamm Christi, das neben ihm ruht, aus einer Schale zu trinken. Sein Körper ist nackt, nur um die Lenden trägt er den Fellschurz. Sein Mantel dient ihm und dem Lamm als Unterlage. An die Schrägmauer ist ein Brunnenbecken gebaut, das durch eine darüber befindliche Wasserröhre gespeist wird. Quer über dieses Becken ist der Kreuzesstab gelehnt, um dessen Schaft sich das Spruchband mit den Worten: „Ecce Agnus Dei“ schlingt. Dahinter wird der gesockelte Schaft einer Säule sichtbar. Daneben ein schmaler Landschaftsausblick mit Zypressen und wolkigem Himmel.

Der Stich ist bezeichnet, unten links: „J. H. Schönfeld Inv. et Pictor“; rechts: „Leonh. Heckenauer sculpsit“.

(Gr. 380×315. N. 23.)

Als Vorbild diente, wie bei Ehinger, eine verschollene Radierung Schönfeldts. Der Stich Heckenauers weicht von dem Ehingers etwas ab, so z. B. in der Haltung des Johannes, dessen rechtes Knie viel höher genommen ist, weiterhin im Format: Der obere Bildrand ist tiefer gelegt, er überschneidet das Reliefmedaillon an der Wand, unterhalb der Köpfe der Figuren. (Vgl. Nr. 19, 26.)

45. Brustbild eines bärtigen Mannes.

Die Figur ist im Profil nach links gewendet, der Kopf leicht nach vorne gedreht, mit gesenktem Blick. Die Hände fehlen. Der Rock wird durch viele Knöpfe zusammengehalten, auf dem Aermel eine Bordüre. Beleuchtet ist der Kopf von halbrechts vorne, so daß die linke Gesichtshälfte im Schatten liegt. Der Hintergrund in einförmiger Kreuz- und Schrägschraffur gehalten. Am linken Bildrand der Körperschlagschatten leicht angegeben.

Das Blatt ist in der linken oberen Ecke bezeichnet: „IHS.*) in:".
(Gr. 73×53.)

46. Brustbild einer Dame mit Federhut.

Eine modisch gekleidete Dame mit spitzem, mit zwei Straußenfedern geziertem Hut, schwarzem Mieder und weißer Bluse, ist im Profil nach links gezeichnet. Die schwarzen Haare fallen hinter dem Ohr in vollen dichten Locken auf die Schultern herab. Stark gekrümmte Nase, eingezogenes Kinn, kleines Auge, schräge Brauenbögen. Das Licht fällt von rechts vorne ein. Der Grund wiederum eintönig schräg- und kreuzschraffiert. Ein Teil des Schlagschattens am linken Bildrande zu sehen.

Links oben die Bezeichnung: „IHS.*) in:".
(Gr. 74×54.)

47. Brustbild eines kahlen Mannes.

Ein Mann im Profil nach rechts, ohne Unterarme und Hände. Scharf gekrümmte Nase, eingezogenes Kinn, geschlitzte Augen und tief nach unten gezogene Mundwinkel. Bekleidet mit einem dunklen, durch Knöpfe geschlossenen Rock, dessen schmaler Kragen voll vom Licht gefaßt wird. Der Kopf ist vorne hell beleuchtet, der

*) Als Monogramm ineinander verschlungen.

Hintergrund völlig durch Kreuzschraffuren gedeckt.
Bezeichnung links oben: „IHS.*) in:".
(Gr. 73×53.)

48. Brustbild eines lockigen Mannes mit Barett.

Brustbild eines jungen Mannes, frontal, ohne Hände. Der mit einem Barett bedeckte und mit langen Locken umrahmte Kopf in 3/4-Ansicht nach rechts gewendet. Auf der Gesichtsmitte das hellste Licht, im übrigen dunkel abgetönt. Weiter, über beide Schultern geworfener faltiger Mantel, der nur den weißen Kragen freiläßt. Den Hintergrund bildet eine Quadermauer, über die noch die Schraffur geht. — Bezeichnung links oben: „IHS.*) in:".
(Gr. 70×52.)

49. Brustbild eines mit Pelzmütze bekleideten Mannes.

Ein Mann, dessen Gesicht von einem mächtigen Vollbart umrahmt wird, hat seinen Kopf schräg nach links gelegt, seine Augen blicken nach oben. Den Kopf bedeckt eine hohe, in der Mitte geteilte Pelzmütze, auf deren rechter Seite ein paar Reiherfedern aufgesteckt sind. Ueber dem mit dicken Knöpfen verzierten Rock trägt er einen Pelzmantel. Das Gesicht ist rechts hell beleuchtet. Der Blatthintergrund dunkel schraffiert, nur eine Stelle links hinter Kopf und Mütze ist hell gelassen. Der Stich trägt die übliche Bezeichnung in der linken oberen Ecke: „IHS.*) in:".
(Gr. 71×51.) (Verein „Haus Wettin", Dresden.)
Von dem Stich gibt es einen Gegendruck, auf dessen unterem Rand rechts in Spiegelschrift zu lesen ist: „Leon. Heckhenauer sc.".

50. Brustbild eines starken Mannes.

Brustbild ohne Unterarm und Hände. Brust in 3/4-Drehung nach links, der Kopf ist fast frontal eingestellt, die kleinen Augen blicken nach rechts. Vom Scheitel fallen lange Locken auf die Schultern herab. Um den Hals trägt er eine weiße Halsbinde mit Doppelschleife. Der Rock ist vorne durch viele kleine Knöpfe zusammengehalten. Das Licht fällt von rechts vorne ein. Der Hintergrund neutral schraffiert, an den Seiten dunkler werdend.
Bezeichnet, linke Ecke oben: „IHS.*) in:".
(Gr. 70×52.)

---

*) Als Monogramm ineinander verschlungen.

51. Die Taufe des Swatoplug.

In dem breitformatigen Blatt ist eine linke und eine rechte auf Wolken thronende Figurengruppe verteilt. In der linken wird soeben die Taufe des Swatoplug durch Methodius und Cyrill, die beiden großen Mährenapostel, vollzogen. Swatoplug, den Hermelin über den Schultern, kniet, die Arme über der Brust gekreuzt, vor dem Taufbecken. Hinter ihm stehen Methodius, der ihm mit der hohlen Hand das geweihte Wasser über das Haupt gießt, während Cyrill die Taufformel spricht. Beide im bischöflichen Ornat. Dahinter drei Heilige: Vitus, Christin und Adalbert; ihnen gegenüber zur Rechten die Heiligen: Ludmilla, Cordula und Procopius, sämtliche mit ihren Märtyrer-Attributen. In der Mitte erscheint am Himmel über diesen beiden Gruppen Wenzeslaus, in Rüstung mit Fahne und Schild. Die Namen der Heiligen sind in Minuskeln wiedergegeben, entweder auf Schriftbändern oder am Fuße ihrer Sitze. Schräg in den unteren Ecken stehend, von kleinen Engeln gehalten, Wappenschilde.

Auf dem unteren Rand die Bezeichnung, links: „J. Heinrich Schönfeld del.“; rechts: „B. Kilian sculp.“.

(Gr. 170×362.) (Staatliche graphische Sammlung Albertina, Wien.)

52. Selbstbildnis Johann Heinrich Schönfeldts.

In einem verzierten Längsoval erscheint das Brustbild unseres Meisters in sehr reicher Gewandung. Der Künstler blickt, den Kopf leicht nach rechts gedreht, zum Beschauer. Selbst im Stich kann man hier die typischen Charakteristika des Selbstbildnisses erkennen (n. H. Kehrer), nämlich das kleinere, beobachtende, scharf fixierende Auge (das vom Beschauer aus linke) gegenüber einem etwas größeren, mehr offenen.[51]) Die innere geistige Spannung drückt sich in den fast wulstartigen Bildungen der Stirnfalten und in der Stellung der Lippen aus. Vom Scheitel fällt das künstlich gewellte Haar mächtig auf die Schultern als sogenannte Allongeperücke herab. Um den Hals liegt ein kostbarer Spitzenkragen, unter dem eine goldene Kette hervorblinkt. Ueber die Schultern ist

[51]) Die schwarze Iris des rechten Auges ist beim Druck „ausgeblieben“, was zu der falschen Vermutung Anlaß gab, Schönfeldt sei halb erblindet gewesen.

ein schwerer Mantel geworfen. Das Gesicht wird von links beleuchtet, der Hintergrund ist dunkel bis auf eine etwas hellere Stelle rechts hinter dem Kopf.

Auf der Hohlkehle des Rahmens liest man in Majuskeln: „Joannes Heinricus Schönfeld Pictor Aetatis Suae 61. Ao 1671". Die leeren Stellen neben dem Rahmen füllen breit auseinandergezogene, in die Fläche gelegte Voluten, an deren Enden Lorbeerzweige hängen.

Auf einer verzierten Kartusche unter dem Bildnis die Verse:

„Praeclara Veteru fama monumeta meretur.
Millenis venit saepe tabella minis.
Magna peregrinae celebratur nomina terrae.
Fastidit patriam deliciosus honor.
Sunt sua qui jactent ipsi: clamosior arte
Qui minor est: mutu se bene laudat opus.
Quem cernis, nostri dec. hic Schönfeldius aevi,
Vincit idem, cunctis quam facit, invidiam."

Darunter die Widmung:

„Viro Noblissimo et Praeclarissimo JOANNI HENRICO SCHÖNFELDIO. Pictori ingeniosissimo et excellentissimo. Domino et Fautori suo plurimum colendo. Imaginem suam aere expressam. D. D. D. Bartholomäus Kilianus Augus Chalcographus.

(Gr. 405×306. N. 34.)

53. Bildnisse von drei Erzbischöfen aus dem Hause Kühnburg.

Vor einer architektonischen Nische steht, zu beiden Seiten von Engeln gehalten, auf einem Sockel, das ovale Bild des Maximilian Gandolph, Grafen von Kühnburg. Seitlich davon, ebenfalls von Engeln gehalten, die kleineren Bildnisse des Michael und Georg Kühnburg. Ueber den Bildnissen hängen die Wappenschilde mit den Erzbischofhüten. Auf dem Gesims der konkaven Nische sitzen zwei kleine Putten mit Palmwedeln. Max Gandolph von Kühnburg ist im Bilde etwas seitlich nach links gewendet, der Kopf mit der gekrümmten Nase und dem modisch gestutzten Bart zum Beschauer gedreht. Ueber dem verschnürten Gewand hängt schräg an der Brust ein Ordenskreuz. Das Medaillon links zeigt das Brust-

bild des Michael Kühnburg. Das bartlose Gesicht mit der mächtigen Stirn und der kräftigen Nase ist in 3/4-Ansicht nach rechts gedreht. An der Brust ebenfalls ein Kreuz. Auf dem Medaillon rechts ist Georg von Kühnburg abgebildet. Sein Körper ist nach links gewendet, ebenso sein Kopf mit der hohen Stirn und der großen gekrümmten Nase, nur die forschenden Augen blicken auf den Beschauer. Ueber dem schwarzen Kleid trägt auch er das Ordenskreuz. Unter den Bildnissen sind auf die Sockeln Widmungen geschrieben.

Links: „Michael ex Familia Comitum de Küenburg Archiepiscopus et Princeps Salisburgensis S. Sedis Apostolicae Legatus Natus, Electus Anno Domini 1554."

Auf der mittleren Inschrifttafel: „Maximilianus Gandolphus Ex Familia Comitum de Küenburg Anno Domini 1655 Episcopus et Princeps Lavantinus, deinde Ao 1665 Episcopus et Princeps Seccoviensis, tandem Anno 1668 Die 30 Julii Electus Archiepiscopus et Princeps Salisburgensis S. Sedis Apostolicae Legatus Natus."

Rechts: „Georgius Ex Familia Comitum D. Küenburg Praepositus Et Coadjutor Tandem Ano 1586 Archiepiscops Et Princeps Salisburgensis S. Sedis Apostolicae Legatus Natus."

Auf der schmalen Basis der Sockel: „I. Hainrich Schönfeldt pinxit." Rechts: „Bartholome Kilian sculpsit.".

(Gr. 470×370.)

Das Bildnis des Maximilian Gandolph von Kühnburg (Mitte) ist nach demselben Vorbild wie der Stich Matthäus Küsels reproduziert. (Siehe Nr. 65.)

54. Bildnis des Guidobald Grafen von Thun.

In dem ovalen Rahmen, der von einem Rechteck umschlossen ist und dessen linke Seite durch einen wallenden Vorhang überschnitten wird, sieht man das Bildnis des Guidobald Grafen von Thun. Der Graf blickt, den Körper in 3/4-Ansicht nach rechts gestellt, zum Beschauer. Charakteristisch ist die sehr stark hervortretende Nase und der dünne Bart in dem starken Gesicht. Unter dem Rahmen halten zwei Putten mit Palmzweigen das erzbischöfliche Wappen. Darunter steht auf einer von dem Gebälk umrahmten Tafel die Widmung:

„Guidobaldus. Ex Comit: De Thun: Decanus Salisb: In Archiep: Elect. Die III Febr: Confirmat. IV May Eodem Ao MDCLIV Aetatis suae XXXVIII."

Auf der unteren Leiste der Inschrifttafel:

„Johan Heinrich Schönfeldt Pinxit“; rechts: „Bartholome Kilian sculpsit“.

(Gr. 270×162. Le Bl.; Drug.)

Das Vorbild für den Stich ist das gleichnamige Gemälde in der Residenzgalerie in Salzburg. (S. a. H. Voß, a.a.O. S. 76.)

55. Bildnis des Georg Philipp Riß.

Der Geistliche, in Amtstracht, steht vor einem gedeckten Tisch, auf dem sich ein Kruzifix befindet. Auf ihn deutet der Zeigefinger seiner belichteten rechten Hand. (Dieses Motiv des Deutens ist eine typisch evangelische Geste aus dem Kreise des Lucas Cranach d. Ae. stammend). Er ist schräg nach rechts gewendet, sein Kopf frontal, die vollen Haare fallen auf den belichteten Mühlsteinkragen.

Auf dem unteren Schriftrand ist zu lesen:

„Eigentlich Bildnus Georg Philipp Risen P.L.C.
Evangelischen Pfarrers in der newen Kirchen zum H. Creutz in Augspurg seines Alters 49. Predigambts 25.
2. Cor. 12. v. 9 Lasse dich an meiner Gnade genügen. psalm 18 v. 2 herzlich lieb ich dich Herr mein Stärck.

Darunter linke Seite:

„Larga redemptoris satis est mihi gratia Christi,
corpore in infirmo, firmus Is esse solet,
In merito Christi requies, Fiducia, Robur,
Tartara cum mundo concitet ipsa Satan.“

Daneben rechts:

„Las eysen, hagel, bley, las
Tonner-Keulen schneyen,
Las alle Teufel los und lügen,
lästern, schreyen, den Christi
Gnade stärckt, ist solcher franck und frey,
Wer Christum hertzlich liebt
dem kan kein Feind nicht bey.“

Am linken unteren Rand die Bezeichnung: „Jo. Heinrich Schönfeldt Pinxit Aug.“; rechts: „Bartholome Kilian sculp. 1667“.[52])

(Gr. 283×200.)

---

[52]) Paul von Stetten: Kunstgeschichte 1. Teil, a.a.O. S. 304.

56. Bildnis des Marc Anton Jenisch.

Das Gemälde des Senators Jenisch steht in einfacher ovaler Umrahmung auf einem Sockel. Sein Körper schräg nach links gewendet, der ernste Kopf mit der faltigen Stirne und dem festgeschlossenen Mund blickt zum Beschauer. Ueber seinem dunklen Rock und Mantel liegt ein breiter Kragen. Dunkler Hintergrund.

Auf dem Sockel, in dessen Mitte ein Wappen angebracht ist, die Widmung:

„Amplissimo, prudentissimo, Atque Spectatissimo
Viro Dno Marco Antonio Jenischio Reipubl. Aug. Senatori,
Consulari. Optime merito, Parenti Dulcissimo.
Hoc supremi Honoris, et Amoris Monumentum
posuerunt Filii Superstites, Marcus Antonius et Johannes Ludovicus.“

Auf dem Gesims links die Bezeichnung: „Joh. Heinr. Schönfeldt pinx.“; rechts: „Bartholomäus Kilian sculp. 1673.“.

(Gr. 300×233. Le Bl. 38; Drug.)

57. Bildnis des Georg Paulus Jenisch.

Der mit einem langen schwarzen Talar bekleidete Geistliche steht nach rechts gewendet vor dem gedeckten Altartisch. Das strenge Gesicht wird von dunklen Haaren umrahmt, die auf einen Mühlsteinkragen herabfallen. Der Kopf ist zum Beschauer gewendet, die Hände ruhen auf der aufgeschlagenen Bibel. Unter der Darstellung ein breiter Schriftrand mit der Widmung: „M. Georg Paulus Jenisch, Evangelischer Prediger und Helffer zu den Parfüßern in Augspurg, seines Alters im 28. Predigampts im 5. Jahr. Ao. 1661.

Darauf folgen die Verse:

Links: „Quod docuit Jesus, Paulusque fideliter urget
Nomine id officii et Numine Patris ago
Cordi igitur verbum est, quod tracto et
pando vicissim.
Sic PATER et PAULUS, sic mihi JESUS inest.“

Rechts: „Was mich mein Jesus lehrt und Paulus sich befleist
darzu treibt mich mein Amt und meines Vatters Geist
Drumb bleibt die Schrifft mein Schaz und bring ich
eyfrig bey

So wirdt mein VATTER, PAUL- und JESUS in mir NEU."

Unter den Versen in der linken unteren Ecke:

„J. H. Schönfeld pinxit. B. Kilian sculp. in der Capuziner-gassen." [53])

(Gr. 227×190; Schriftrand 55.)

Es gibt einen späteren Druck der Platte, auf dem es heißt, daß Jenisch 50 Jahre alt sei und 27 Jahre im Predigeramt stünde. Darunter eine Widmung in Versen von einem Diakon M. Joh. Beck und der Bezeichnung „B. Kilian sculp.".

58. Bildnis des Johannes Vetter.

Der frontal zum Beschauer stehende Geistliche weist mit seiner Rechten auf eine Stelle der heiligen Schrift, die er mit seiner Linken auf einen vor ihm stehenden Tisch aufgestützt hält. Der Kopf des Geistlichen ist schmal, seine Haare nach rückwärts zurückgestrichen, an Oberlippe und Kinn ein kleiner Bart. Bekleidet ist er mit dem weiten schwarzen Priestertalar mit weißer Halskrause.

Auf dem breiten Schriftrande unter der Darstellung die Widmung:

„M. Johannes Vetter Augustan. Evangelischer Prediger und Diacon, zu S. Jacob in Augstburg, seines Alters im 33. Predigampts im 9. Jahr. Ao 1659.
Psalm 86 vs. 2 Hülff du mein Gott deinem Knecht, der sich verläßt auff dich. Eb. 13 vs. 5. Ich will dich nicht verlassen noch verseümen."

Darunter links:

„Ecce Liber Domini tibi sit VIA SANCTA viator.
Hanc sequere, haec recta ducit ad astra via,
hac non errabunt vel stulti, hanc suadeo solam,
Christicolis: alia est avia quaeque via.'"

Rechts: „Sich da DER HEILIG WEG, den Gottes Wort dich [lehret,
den wandle, so dein Sinn dem Himmel zu begehret.
Wer folget diesem Weg, ist glaubensirtumb frey,
Wer davon weicht, der geht die Seligkeit vorbei."

In der linken unteren Ecke die Bezeichnung:

---

[53]) Paul von Stetten: Kunstgeschichte 1. Teil, a.a.O. S. 304.

„J. H. Schönfeld pinxit. Bartholome Kilian sculp. et excudit.".
(Gr. 282×196.)

59. Bildnis des Abtes Bernhard Hertfelder.

Der Stich zeigt in reichverzierter ovaler Rahmung die vor dunklem Hintergrund stehende, schräg nach rechts gewendete Gestalt des Abtes. Der kahle Kopf mit dem gefurchten Gesicht und den gütigen Augen blickt zum Beschauer. Bekleidet ist der hohe Geistliche mit einem schwarzen Talar. In den eng ineinandergeschobenen Händen hält er Gebetbuch und Rosenkranz. Auf der Umrahmung die Inschrift:

„Reverendissimus Et Amplissimus D. D. Bernardus Ord. S. Bened. Abbas Imperialis Monasterii SS. Udalrici Et Afrae Augustae Vind. Sac. Caes. Maiest. Consi. Aetat. LXXV."

In den oberen Ecken je ein Wappenschild, in den unteren Ecken je zwei übereinander stehende, zwischen denen eine Kartusche angebracht ist, mit der Inschrift:

„Aspicis ora senis nivea candescere bruma!
Debuit hic pariter pingere corda color.
Quo vertex candore foris, meus candicat intus;
Non amat hic furos, non amat ista dolos."

In der linken unteren Ecke: „J. H. Schönfeld del.";
rechts: „B. Kilian sculp. 1662".
(Gr. 195×132.)

60. Bildnis der Anna Juliana, Erzherzogin von Oesterreich.
(Nicht mehr nachweisbar.)
(N. unter Sch.; Füßli: K.-L.)

VI. Philipp Andreas Kilians Stiche nach Schönfeldt:

61. Das Jüngste Gericht.

Das Blatt wird beherrscht von dem in der Mitte stehenden gewappneten Erzengel Michael, der auf dem Gräberfeld, das Flammenschwert in der Rechten, die Gerechten von den Bösen trennt. Ueber ihm erscheint, umstrahlt von hellem Licht, der Erlöser mit dem Kreuz in der Linken, die Rechte segnend erhoben, auf einer von Engeln getragenen Wolkenbank. Ueber ihm die Taube. Auf den Wolken um den Thron Christi sind zahlreiche

große und kleine Engel gruppiert, die ihm zu Ehren singen und musizieren. Andere wieder fliegen mit Posaunen zur Erde nieder, um die Toten aus ihren Gräbern zu erwecken. Zur Linken unter dem Fittich des Erzengels sieht man eng gedrängt die Gruppe der Auferstandenen, daneben steigen zwei aus ihren Gräbern; rechts versinkt die zusammengekauerte Gestalt des bösen Feindes vom Engel vertrieben, im ewigen Feuer. Im Hintergrund aufgetürmte Felsen und ein von Blitzen durchzuckter Himmel. Dieses Bild ist von einer barocken, mit starken Verzierungen geschmückten Leiste umrahmt.

Auf ihr ist in der Mitte oben zu lesen: „Adventus Jesu Christi ad Judicium. Matth. XXV. V. 31—46".

Auf dem unteren Schriftrande die Verse:

„Mittet filius hominis angelos suos, et colligent de regno ejus scandala, et eos qui fauunt iniquitatem et mittent eos in caminum ignis. Matth. XIII v. 41."

Bey Christi Zukunfft wird durch seiner Engel Macht
Der Böse an den Ort, den er verdient gebracht."

Unter dem Rahmen die Bezeichnung; links: „JH.*) Schönfeldt pinx."; rechts: „Phil. Andr. Kilian Sc. A. V.".

(Gr. 195×145. N. unter Sch.)

Der Stich gehört in die Bilderbibel Ph. A. Kilians hinein[54]) und ist Blatt 9 des Neuen Testamentes.

Als Vorbild diente das gleichnamige Gemälde in der Barfüßerkirche in Augsburg. (S. a. H. Voß, a.a.O. S. 75.)

VII. Wolfgang Kilians Stiche nach Schönfeldt:

62. Philipp Weber, Pastor von St. Anna, auf dem Totenbett.

Der Tote, in halber Figur, liegt nach links ausgebreitet auf dem Totenbett. In den auf der Brust liegenden Händen hält er das Gebetbuch und eine Rose. Hinter der Bahre steht ein Tisch mit Kruzifix und Bibel. Darüber reicht aus einer Wolke, neben der Sonne, Mond und Sterne leuchten, die „Hand Gottes" dem Toten einen Siegeskranz. Ein Schriftband trägt die Widmung:

„Matth. 25. Gehe ein zu deines Herren freudd."

---

[54]) Paul von Stetten: Kunstgeschichte 1. Teil, a.a.O. S. 303.

*) Als Monogramm ineinander verschlungen.

Hinter dem Toten hängt vor dunklem Grund eine Schriftrolle mit den Worten:

„Ich bin zu gering aller barmhertzigkeit
und aller trewe die du an deinem knecht gethan hast.“

Auf der Bahre links: „Ist geboren Ao 1588, 23 July“;
rechts: „Ist gestorben Ao 1652, 2. July.“

Ueber der Darstellung auf weißem Rand:

„Bildnus des Ehrwürdigen und Hochgelehrten Herrn M. Philipp Webers, Wohlverdienten Pfarrers bey S. Anna und Senioris Ministery in Augspurg.“

Unter der Darstellung:

„Hie schlafft der werthe Mann, der sein gemein gelehret
Inn hitz, frost, regen, wind, von männiglich geehret,
Sein glaub im Creütz bewährt, erlangt des lebens Krantz,
Er leücht wie Sonn und Monn, ins hohen himmels glantz,
Was lebet sterben muß, wann die Uhr abgelassen,
Wer recht lebt und recht glaubt, dem steht der himel offen.
Der Trewe Gottes Knecht, bleibt inn beständigkeit
Weil Er in Christus stirbt, lebt Er in Ewigkeit.“

Bezeichnet in der linken unteren Ecke: „D H.“
Mitte: „Johann Heinrich Scönfeldt Pinxit“.
Rechts: „Wolfg. Kilian sculpsit“.
(Gr.: Platte einschließlich oberen und unteren Schriftrandes 170×130; Darstellung 110×130.)

63. Bildnis des Leonhard Weiß.

Der Dargestellte steht nach rechts gewendet vor dunklem Hintergrund in einem ovalen Rahmen. Es ist ein beleibter Greis mit langen weißen Haaren, einem kleinen Bart und starkem Doppelkinn, der mit sorgenvoller Miene zum Beschauer herausblickt. Der schwere gestickte Mantel ist etwas zurückgeschlagen, quer über dem Wams liegt eine breite dunkle Schärpe. Auf der Brust die massive goldene Bürgermeisterkette, an der ein Medaillon befestigt ist. Die rechte Hand hält eine Pergamentrolle.

Um die ovale Rahmung läuft folgende Schrift:

„Leonardus Weiß S. Caes. Maiest. Ferdinandi III. A. Consiliis Vigesimus Primus Reipubl. Augustanae Duumvir.“

Unter dem Bildnis das Wappen des Dargestellten. In den

vier Ecken des Blattes die Wappen der Familien Weiß, Rembold, Ehem und Schleicher. Auf einer Volute in der linken unteren Ecke die Bezeichnung: „Johann Heinrich Schönfeldt Pinxit“; auf der entsprechenden rechts: „Wolfg. Kilian sculpsit“.

(Gr. 192×130.)

VIII. Matthäus Küsels Stiche nach Schönfeldt:

64. Der hl. Franz Xaver besucht die Pestkranken.

In der Mitte des Blattes kniet Franz Xaver, in den Lüften schwebend, auf einer Wolke, die von Engeln getragen wird. Seine mit Priestertoga und Stola bekleidete Gestalt wird von einem hellen Lichtschein getroffen. Ein Engel, von links oben kommend, überreicht ihm eine mit dem Leib Christi geschmückte Lilie. Unter dem Ordensheiligen liegt eine Menge von der Pest befallener Männer, Frauen und Kinder. Am linken Bildrand, vor einem antiken Bau, zwei männliche Figuren, von denen die eine, in indianischer Kleidung, ein Szepter hält. Rechts beugt sich ein Mann, der sich wegen der Pest die Nase zuhält, über eine bereits tote Frau, an deren Brust ein kleines Kind weint. Weiter rückwärts ist die Erde ebenfalls mit Pestkranken bedeckt; zur Rechten tragen zwei Männer einen Kranken in einen heidnischen Tempel. Im Hintergrunde wird eine von Bergen umschlossene Stadt sichtbar. Links unten auf einem Stein die Bezeichnung: „JH.*) Schönfeld Invenit et Pinxit“; darunter: „G. DT.*) delinea.“; rechts: „Matt. Küsell S.C.M. Sculp.“.

Auf dem unteren Schriftrand, in dessen Mitte ein Wappen mit einem Bischofshute angebracht ist, steht zu lesen:

„Imago S.: FRANZISCI XAVERII in templo eidem Sancto dicato Collegu Soc. Jesu Leoby, arae maioris a Celsissimo & Reverendissimo Principe Maximiliano Gandolpho Archiepiscopo Salisburgensi Apostolicae Sedis Legato erectae MDCLXX; significationem humillime consecrat dedicatque Collegium Societatis JESU Leoby.“

(Gr. 567×552. N. unter Sch.) (St.Gr.Slg. Albertina, Wien.)

Das Blatt ist nach dem Gemälde des Hauptaltars der Stadtpfarrkirche in Leoben (Steiermark) gestochen. (S. a. Art. im Thieme-Becker.)

*) Als Monogramm ineinander verschlungen.

65. Bildnis des Bischofs Max Gandolph von Kühnburg.

An einer reich verzierten Wand hängt in einem ovalen Rahmen zwischen vier Wappen das Bildnis des Bischofs Max Gandolph von Kühnburg. Seine Gestalt ist nach links gewendet, der Kopf zum Beschauer gedreht. Er trägt lange Haare und einen fein geschnittenen Bart an Lippe und Kinn. Ueber dem schwarzen Rock liegt ein weißer Kragen, an der Brust hängt das Ordenskreuz. In den Wappen stehen die Namen, Titel und heraldischen Bilder der Grafen Trautson, Khun, Küenburg und Gobert. Unter dem Bildnis befindet sich die Ansicht der befestigten Stadt Salzburg, eingerahmt zwischen Konsolen und Gesims. Links und rechts hocken zwei allegorische Figuren; links Herakles als Wappenhalter mit Keule und Eichenlaub, rechts ein antiker Flußgott mit umgestürzter Vase, aus der Wasser herausströmt.

Das Blatt ist bezeichnet, links unten: „Johann Heinrich Schönfeld delineavit"; rechts: „Matthäus Küsel S.C.M. Sculptor fecit".
(Gr. 337×575.)

IX. Melchior Küsels Stiche nach Schönfeldt:

66. Gideon scheidet die aus dem Jordan trinkenden Krieger.

In einer weiträumigen Landschaft, die vom Jordan durchschnitten wird, hat sich zu beiden Seiten des Flusses das Heer Gideons niedergelassen, um zu trinken. Am linken Ufer sieht man zwischen dem Kriegsvolk den Feldherrn auf einem Schimmel reitend seine Befehle austeilen. Am Rande des Wassers knieen zahlreiche Krieger, die teils aus Gefäßen, teils aus der hohlen Hand, Wasser trinken. Weiter rückwärts am linken Ufer die Ruine eines antiken Baues, deren Stirnseite ein ovales Figurenrelief trägt.

Auf dem unteren Schriftrande die Verse:

„Sic jussu Domini Gedeon Fortissimus Heros
Tota de gente ad martia castra legit,
Scilicet ad pugnas aptus sit, more Canino
De gelido siquis flumine lambit aquas."

Darunter die Bezeichnung: „J. H. Schönfeldt Inventor et Pinxit.
Melchior Küsell sculp:"
(Gr. 227×338, Schriftrand 25. N. unter Sch.)

Das Vorbild für den Stich bildet das gleichnamige Gemälde Schönfeldts in Wien (Kunsthist. Museum Nr. 1643).[55])

67. Bildnis des Leonhard Weiß.

Der stattliche Körper des Bürgermeisters ist in Halbfigur, nach links gewendet, dargestellt. Der gütige, doch sorgenvolle Kopf mit den halblangen Haaren zum Beschauer gedreht. Seine rechte Hand ruht auf einem gedeckten Tisch, auf dem sich auch eine Urkunde mit aufgerollten Blättern befindet. Bekleidet ist er mit einem kostbaren gestickten Wams und einem schwarzen Mantel darüber, der den linken Arm verhüllt. Ueber der Brust trägt er als oberster Ratsherr die Amtskette mit einer Medaille daran, darunter die schwarze Schärpe. Hinter dem Dargestellten dunkles antikes Gemäuer mit Efeu. Zur Linken ein schmaler Landschaftsausblick mit einer Zypresse.

Unter dem Bild ein Schriftrand mit folgenden Worten:

„Leonhardus Weiß S. Caesar. Maiest. Ferdinand III A Consiliis Reipub. Augustanae Duumvir Praefectus.
Amplit. et Magnit. suae dicat, consecrat
Melchior Küsel Ao M.DC.LII.
Johann Heinrich Schönfeldt pinx."

In der Mitte des Schriftrandes das Wappen des Dargestellten. (Gr. 256×177.)

68. Ein Reitergefecht. (Nicht mehr nachweisbar.) (N. unter Sch.)

X. Anton Josef Prenners Stiche nach Schönfeldt:

69. Reiterschlacht kaiserlicher Truppen gegen die Türken.

Die Darstellung führt uns mitten in das Gemetzel, bei dem sich die Schlacht in eine Reihe Einzelkämpfe zergliedert. Die kaiserlichen Ritter, erkenntlich an ihren Brustharnischen und Helmen, schießen mit Pistolen auf ihre mit Burnussen geschmückten Gegner, die vorher benützten Lanzen liegen zerbrochen am Boden. Die Mohammedaner dringen mit ihren Schwertern auf den Feind ein. Der Kampf ist auf voller Höhe, doch scheint es, als ob die christlichen Streiter die Obermacht errängen. Rechts im Bilde wendet bereits ein Türke sein Pferd zur Flucht, auch er wird noch be-

[55]) s. Katalog der Gemäldegalerie des Allerhöchsten Kaiserhauses, Wien 1907, S. 380.

schossen, während zur Linken Ritter mit schußbereiten Pistolen soeben verschwindenden Feinden nachjagen. Die Schlacht hat schon eine Anzahl Opfer gefordert. Verwundete liegen umher, über die feindliche Rosse sprengen, ein gestürztes Pferd, abgebrochene Speerstangen, verlorene Rüstungen und Schilde bedecken den Boden. Soweit man die Szene überblicken kann, kämpfen neun Paare miteinander, doch lassen eine Fahne und eine Reihe Speerstangen, die hinter den Kämpfenden sichtbar werden, erkennen, daß die Schlacht weiter zurück gleichfalls in vollem Gange ist und der Ausblick, der uns links auf das weiter unten liegende Tal gewährt wird, belehrt uns, daß auch vor den Mauern einer in der Ferne sichtbaren Stadt Kampfgetümmel wogt.

Die Szenerie wird links durch einen vom Bildrande hereinragenden großen Baum eingefaßt, rechts wird das Gemäuer einer zerstörten Kirche sichtbar.

Am unteren Schriftrande die Bezeichnung: „SCHÖNEFELD PINX."; rechts: „v. Prenner incid.".

(Gr. 157×221.)

Der Stich ist Blatt 71 in Prenners „Theatrum Artis Pictoriae" und ist nach dem gleichnamigen Gemälde im Museum in Besançon gestochen.[56])

70. Reiterschlacht kaiserlicher Truppen gegen die Türken.

(Gegenstück zu Nr. 69.)

Die mit Harnischen und Helmen geschützten Ritter kämpfen fast ausschließlich mit Pistolen gegen die sich mit blankem Säbel verteidigenden türkischen Reiter. Das Bild führt mitten in das Kampfgetümmel. Die beiden feindlichen Parteien haben sich bereits vermengt und ein verzweifelter Nahkampf beginnt. Wieder scheinen die Kaiserlichen mit ihrer Pistolenbewaffnung die Oberhand zu gewinnen, denn die Türken fallen entweder im feindlichen Kugelregen oder sie wenden sich zur Flucht. Der Boden ist mit Verwundeten bedeckt, über die die feindlichen Parteien stürmen. Auch in diesem Bild liegt im Vordergrunde ein gefallenes Pferd. Dahinter eine verlassene Kanone, deren Bemannung tot zu Boden gesunken ist. Ein Ausblick rechts in die Ferne zeigt uns, daß auch dort mit gleicher Energie gekämpft wird: Von dicken Rauchschwaden

---

[56]) Inventaire des richesses d'art de la France, Paris 1880, Tome V, p. 80.

umlagert schlagen sich Reitergruppen in erbittertem Kampf. Die Szene ist durch einen vom rechten Bildrand hereinragenden Baum und den ruinenhaften Säulenvorbau eines Gebäudes zur Linken gerahmt.

In der Mitte des unteren Schriftrandes die Bezeichnung: „SCHÖNEFELD PINX."; rechts: „v. Prenner incid.".

(Gr. 157×221.)

Der Stich ist Blatt 72 in Prenners „Theatrum Artis Pictoriae" und ist nach dem gleichnamigen Gemälde im Museum in Besançon gestochen.[57])

71. Bildnis eines Marschalls.

Der Stich zeigt den Ausschnitt einer Wand der ehemaligen kaiserlichen Stallburggalerie in Wien. In der Mitte dieser Wand eine riesige Doppeltür, welche von einer Reihe von Gemälden umgeben ist. Das größte der dabei abgebildeten Gemälde, das in einem reichverzierten Rahmen über der Türe hängt, stellt ein von Schönfeldt gemaltes Marschallbildnis (in Halbfigur) dar. Der etwas seitlich nach rechts gewendete Feldherr legt seine linke Hand auf einen neben ihm liegenden, mit zwei Straußenfedern geschmückten Helm; seine Rechte mit dem Marschallstab hat er in die Hüfte gestemmt. Er trägt lang herabwallendes Haar und einen modisch geschnittenen dünnen Bart. Den umgeschnallten Brustharnisch bedeckt ein feiner Spitzenkragen. Rechts hinter dem Dargestellten fällt als Draperie ein schwerer Vorhang vor einer Säule herab. Zur Linken ein schmaler Ausblick in eine Parklandschaft.

Ohne Bezeichnung.

(Gr. der ganzen Platte 350×255; Gr. des Gemäldes 70×60; Frimmel: Kl. Galeriestudien 3. F. S. 183.)

Der Stich ist Blatt 2 des „Theatrum Artis Pictoriae" und geht auf ein verschollenes Gemälde Schönfeldts zurück.

XI. Joh. Georg Waldreichs Stiche nach Schönfeldt:

72. Buchtitel.

Dargestellt ist ein von sechs Säulen umschlossenes Schiff, das in einer halbrunden Nische mündet. In der Nische sieht man auf hohem Postament eine weibliche Liegefigur mit zwei Schlangen;

[57]) Inventaire des richesses d'art de la France, Paris 1880, Tome V, p. 80.

die linke berührt sie mit ihrer rechten Hand. Der untere Teil des Postaments ist durch einen breiten mit Fransen versehenen Vorhang verdeckt. Unterhalb des Scheitels der Nische zwei schwebende Engel mit Lorbeerzweigen, das venezianische Wappen haltend. Darüber das Wort: „Feliciter!"

Auf dem Sockel der weiblichen Statue die Inschrift:

„HYGEIAE SACRUM OPUS".

Darunter auf dem Wandteppich:

„GEORGII HIERONYMI VELSCHII
Curationem Exotericarum
Chiliades II
et Consiliorum Medicinalium
Centuriae IV
c. adnotationibus ejusdem.
Nunc primum ex Mssis.
editae
ULMAE
Ex Typographeo Christiani
Balthas. Kueny, Bibliophilae
MDCLXXVI
Superiorum permissu."

An den marmorierten Säulenschäften und an ihren Sockeln achtzehn Kartuschen mit lateinischen, griechischen und arabischen Inschriften. Sie lauten in der oberen Reihe von links nach rechts: „Ingenium, Doctrina, Labor, Solertia, Iudicium, Experientia".

In der mittleren Reihe: ΕΥΦΥΙΑ, ΠΟΛΥΜΑΘΕΙΑ, CEMNOTHC, ΑΓΧΙΝΟΙΑ, ΚΡΙCΙC, ΠΕΙΡΑ

Auf den Kartuschen der unteren Reihe arabische Schriftzeichen.

Der Stich am unteren Rande bezeichnet; links: „J. Henric. Schoenfeld del."; rechts: „Jo. Georg Waldreich sculp."

(Gr. 203×158, Rand 4.)

XII. Jeremias Wolffs Stiche nach Schönfeldt:

73. Der hl. Sebastian.

Dargestellt ist die Szene unmittelbar vor dem Martyrium. Der Heilige steht, nur mit einem Lendentuch bekleidet, die Hände auf dem Rücken zusammengebunden, vor einem breiten Baumstamm. Links vor ihm kniet ein römischer Krieger in Rüstung, der ihm

soeben die Füße zusammenbindet. Tiefer stehend, römische Soldaten, von denen der Vordere einen Köcher mit Pfeilen an der Seite trägt und die rechte Hand an den Stab legt, während der Fahnenträger sich mit ihm über den traurigen Vorgang unterhält. Rechts im Hintergrund sieht man zwei mit Bogen und Pfeilen bewaffnete Männer heraneilen. In der rechten Ecke zu Füßen des Heiligen, auf einen Haufen gelegt, Bogen und Pfeil über einem Brustharnisch und einem Mantel.

Der Stich ist in der linken unteren Ecke bezeichnet: „Joh. Heinrich Schönfeld inv. et pinxit.“; rechts: „Jeremias Wolff exc. Aug. Vind.“.

(Gr. 465×345.)

XIII. Georg Andreas Wolfgangs Stiche nach Schönfeldt:

74. Tanz um die Herme des Pan.

Auf einer Wiese, links neben der Ruine eines antiken Bauwerkes, ist eine bekränzte Pansherme aufgestellt. Um sie herum tanzen nach den Klängen eines musizierenden Paares, das rechts im Schatten eines Baumes sitzt, fünf nackte Männer und fünf leichtgeschürzte Frauen einen Reigen. Von den beiden Musikanten spielt der Mann Schalmei, während die vor ihm liegende Frau eine Doppelflöte bläst. Der Gruppe gegenüber an der linken Seite, ragt ein schmaler Baumstamm mit dünnen Blättern in das Bildfeld herein. Im Hintergrund wird zwischen Bergen ein See sichtbar, an dessen Ufer eine Gestalt sitzt.

Am Rande unten rechts die Bezeichnung: „JH.*) Schönfeldt in: G. A. Wolfgang f.“.

(Gr. 205×280, Rand 4. N. 44.)

Das Blatt ist eine Kopie nach der verschollenen Radierung Schönfeldts. (Nr. 21.)

75. Das Kinderbacchanal.

Von der linken Bildseite naht sich ein Zug nackter Kinder, mit dem auf einem Bock reitenden jungen Bacchus, einer rechts unter Bäumen aufgestellten Pansherme. Das Blatt ist eine gegenseitige Kopie der gleichnamigen Radierung Schönfeldts in einem etwas

*) Als Monogramm ineinander verschlungen.

größeren Formate. Dabei sind die Einzelheiten zum Teil stark verändert worden; vor allem sind die Figuren viel gründlicher und sorgfältiger durchgezeichnet und durchschattiert. Die bei Schönfeldt großzügig zusammengefaßten Laubmassen der Bäume sind nun in genau geformtes Blatt- und Astwerk umgebildet. Die mit wenigen zarten Strichen angedeutete Ferne weicht einem von Hügeln begrenzten Tal, auf deren linker Höhe Baumgruppen sichtbar werden, die im Vorbild fehlen.

Das Blatt ist rechts unten am Rande bezeichnet: „JH.*) Schönfeldt in. G.A. Wolfgang f:".

(Gr. 204×280. N. 44.)

76. Bacchanale.

In einer sonnigen Landschaft, die sich nach rückwärts leicht senkt, hält eine vielköpfige Gesellschaft ein Bacchanal ab. In der Mitte des Bildes tanzen sieben halbnackte Mädchen auf einem freien Platz einen Reigen. Vor ihnen haben sich in mehreren Gruppen nackte Zuschauer gelagert. Rechts sitzt im Schatten eines Baumes ein Liebespaar, dem soeben von einer dahinter stehenden Frau und zwei Männern eine Schüssel mit gebratenem Geflügel angeboten wird. Dieser Gruppe gegenüber haben sich zwei engumschlungene Liebespaare niedergelassen, zwischen denen ein ruhendes Mädchen liegt, das einem neben ihr mit einem Vogel spielenden Putto zusieht. Zwischen diesen beiden Figurengruppen spielen zwei Kinder mit einem auf dem Bauche liegenden Panther; eines davon drückt diesem den Saft einer Traube in das aufgerissene Maul. Neben einer ruinenhaften Architektur, die hinter der Gruppe links steht, zeigen sich drei mit den Armen engverschlungene nackte Mädchengestalten. Dahinter, auf der Erde ruhend, ein weiteres Liebespaar. Zwischen den einzelnen Gruppen liegen erlegte Fasanen auf dem Boden. In den Lüften schweben zwei geflügelte Putten, die Rosen auf die Bacchanten streuen. An der Stirnseite der Ruine ist ein ovales Längsfigurenrelief angebracht. In der Mitte des unteren Randes ist zu lesen: „Bacchanalia".

Rechts die Bezeichnung: „Johann Heinrich Schönfeldt Inv. Georg Andreas Wolfgang Fecit."

(Gr. 253×324, Rand 4. N. 44.)

---

*) Als Monogramm ineinander verschlungen.

77. Göttermahl.

Um einen in den Wolken stehenden Tisch sitzt der Olymp beim Mahl versammelt. In der Mitte der Götter, dem Beschauer gegenüber, Jupiter eng verschlungen mit seiner Gattin Juno. Rechts davon eine andere bärtige Gestalt, ohne nähere Kennzeichnung der Person, wahrscheinlich Vulcanus. Neben diesem, der mit Weinlaub bekränzte Bacchus, der eine auf dem Tisch stehende Trinkschale ergriffen hat. An der rechten Schmalseite hat sich Herkules auf einem geschwungenen Hocker niedergelassen; die mächtige Keule lehnt an seiner Seite. Hinter ihm sitzt Mars in voller Rüstung, mit Panzer und federgeschmücktem Helm. Diesen beiden Göttern gegenüber, an der linken Schmalseite des Tisches, Merkur mit Flügelhut und Stab in der Rechten, und neben ihm Diana, die Göttin der Jagd, die auf ihrem Haupt ein Monddiadem trägt. Jupiter gegenüber erscheint als Rückfigur Apoll, eine Krone auf dem Haupt, im Gespräch mit seiner Schwester Diana. Zu seinen Füßen spielt der kleine mit Bogen und Pfeilen ausgerüstete Cupido mit einem anderen Putto, der des Herkules Löwenfell über seinen Kopf gezogen hat. Links neben ihm zwei große Weinkannen. Von rückwärts nahen fünf weibliche, zum Teil geflügelte Wesen, vielleicht Grazien, die den Göttern auf Schüsseln Speise bringen. Zwei kleine Putten, die auf den Wolken hinter der Gesellschaft sitzen, streuen Rosen auf sie herab.

Am unteren Rand, Mitte: „Convivium Deorum".

Rechts unten die Bezeichnung: „J. H. Schönfeldt Inventor. Georg Andreas Wolfgang fec. Augustae".

(Gr. 255×330, Rand 4. N. unter Sch.)

78. Der gegeißelte Christus an der Säule liegend.

Der vor Schmerzen zusammengebrochene Heiland liegt, parallel dem vorderen Bildrand, den Kopf nach rechts, auf den Fliesen des Bodens. Seine Hände sind mit einem Strick zusammengebunden, der an dem Schaft einer hinter ihm stehenden Säule befestigt ist. Der nackte, nur mit einem Lendentuch bekleidete Körper ist mit zahlreichen Striemen bedeckt; der schmerzverzerrte Kopf mit dem aufgelösten Haar ruht auf dem Boden. An der linken Seite der Säule lehnt die zerfetzte Rute, Teile davon sind am Boden verstreut. Den Hintergrund bildet eine schön abgetönte dunkle Wand.

Auf dem unteren Schriftrand die Verse:

„O IMMENSA PIETAS! PER QUEM OMNIA STANT CADIT NE CADAS, IACET UT SURGAS, MORITUR UT VIVAS-."

Darunter die Bezeichnung; links: „Johann Heinrich Schönfeldt Pinxit"; rechts: „Georg Andreas Wolfgang sculpsit — excudit Augustae.".

(Gr. 360×485, Schriftrand 14. N. 27.)

Das Blatt ist nach einem verschollenen Bild Schönfeldts in der Dominikanerkirche in Augsburg gestochen.[58])

79. Das Opfer an Diana.

Vor einem mit Girlanden geschmückten Tempelbau, in dessen Mitte auf hohem Sockel die Statue der thronenden Diana sichtbar wird, bringen Jungfrauen der Göttin ein Opfer dar. Eine weibliche Gestalt legt die Gabe zu Füßen des opfernden Priesters nieder, während von links ein Hirsch zum Altar geführt wird. Im Vordergrunde legen die gerade von der Jagd aus dem nahen Wald zurückgekehrten Mädchen ihre Beute, Rotwild und Geflügel, auf einen Haufen hin. Ein Mädchen, einen Reiher an Hals und Flügel haltend, kniet dabei. Die Gruppe wird von Jagddoggen begleitet. Links sitzt im Schatten eine weibliche Rückfigur mit einem Hund.

Bezeichnet rechts unten: „J. H. Schönfeldt Invenit et Pictor. G. A. Wolfgang sculpsit Aug. 1661.".

(Gr. 460×375. N. 41.)

Der Stich ist nach einem verschollenen Gemälde Schönfeldts gefertigt. (In der Augsburger Galerie eine etwas abweichende Fassung des Themas.)

80. Hirtenidyll mit Kühen.

In einem Hain haben sich im Schatten eines mächtigen Steinsockels, auf dem eine zerbrochene antike Figur thront, zwei Schäfer und eine Schäferin niedergelassen, um zu musizieren. Der rechts zwischen Steintrümmern Sitzende bläst Schalmei, der vor dem Sockel Stehende Flöte und die Schäferin begleitet die beiden auf dem Tambourin. Vor der Gruppe liegt der Schäferhund, der aufmerksam zuzuhören scheint. Neben dem Sockel im Halbschatten zwei Kühe. Zwischen den schlanken sich überschneidenden Baumstämmen

---

[58]) J. v. Sandrart, a.a.O. S. 205.

hat man zur Linken Ausblick auf eine vor Bergen gelegene Ebene, auf der ein Hirt seine Schafe weidet.

Der Stich ist bezeichnet: „J. H. Schönfeldt Inv: et Pictor. G. A. Wolfgang sculpsit 1662".

(Gr. 468×355. N. 42.)

81. Die Schatzgräber.

Vor der Ruine eines antiken Tempels, von dem nur noch das Sockelgeschoß mit ein paar Säulenbasen erhalten ist, ist eine Gruppe von fünf Männern damit beschäftigt, einen verborgenen Schatz zu heben. Einer von ihnen, der rechts am Boden kniet, hat soeben eine Steinplatte gelöst und dadurch ein geheimes Versteck geöffnet, in dem sich ein Topf mit Münzen befindet. Ein anderer, bekleidet mit Kapuze und Umhang, wahrscheinlich der Rutengänger, steht mit einem Stock in der Linken davor. Sein Begleiter neben ihm hält ein geöffnetes Buch, in dem der Ort des Schatzes verzeichnet ist. Links neben der Grube unter einem Baume sitzt eine fast nackte männliche Rückfigur, eine zweite neben ihr, deutet auf die Fundstelle. Weiter rückwärts hat sich im Schatten der Ruine eine andere Gruppe von fünf Frauen und Männern um eine Kiste versammelt, in der die Schätze aufbewahrt sind.

Der Stich ist links unten bezeichnet: „Johann Heinrich Schönfeld inventor et Pin."; rechts: „George Andreas Wolfgang sculpsit Augs.".

In der Mitte des Schriftrandes ist zu lesen: „Ditior est honesta paupertas quam thesauri male acquisiti."

(Gr. 440×360. N. unter Sch.)

Der Stich ist nach einem Gemälde Schönfeldts gefertigt, das sich heute in der Galerie Attems in Graz befindet.[59])

82. Variae Caprye.

Titelblatt einer Folge von Jagd- und Kriegsszenen. Dargestellt ist ein an eine schräge Felswand angebauter Brunnen mit großer Stirnseite und niederem Becken. Die Brunnenwand trägt die Inschrift: „Variae Caprye. Johann Heinrich Schönfeldt Inve: George Andreas Wolfgang sculpsit. Augsburg 1661". Unter der Schrift ein Faunskopf als Wasserspeier. Auf dem Gesims über der Schrift ein Wappen mit den römischen Initialen SPQR. Zu

[59]) Briefliche Mitteilung Dr. Otto Lutteroti, Graz.

beiden Seiten des Wappens sitzen kleine Putten, der rechte ist ohne Kopf. Aus dem Felshang ragt ein Baumstrunk in die Bildfläche hinein. Vor dünnbelaubten Bäumen sitzt ein junger Hirt am Beckenrande, der aus der Höhlung seines Hutrandes Wasser trinkt. Hinter ihm öffnet sich ein schmaler Landschaftsausschnitt mit Baumgruppen im Hintergrund. Darüber wolkiger Himmel.

(Gr. 303×214. N. 46.) (Graph. Sammlung Stuttgart.)

83. Zwei Jäger mit acht Hunden nach links gehend.

In einer von hellem Licht überfluteten Waldlichtung sieht man zwei Jäger mit einer Meute von acht Hunden nach links ziehen. Der Voranschreitende hält mit der linken Hand eine riesige Dogge am Halsband fest, in der rechten trägt er das Jagdhorn. Hinter der Meute stößt der zweite Jäger soeben in sein Horn. Durch eine Oeffnung der Bäume sieht man in der Ferne ein tiefes Flußtal liegen.

Bezeichnet unten rechts: „I. H. Schönfeldt Inventor et Pinxit. G. A. Wolfgang fecit.“

(Gr. 260×200. N. 46.)

84. Zwei Jäger mit acht Hunden nach links gehend.

Das Blatt stellt die gleiche Handlung wie Nr. 83 dar, nur ist das Format ein kleineres.

Bezeichnet unten links: „IHS.*) Inv. et P.
G. A. Wolfgang f.“

(Gr. 174×133.)

85. Vogeljäger mit Hunden.

Vor einem sich gabelnden Baumstamm, der neben einem sumpfigen Gewässer steht, sieht man zwei Jäger im Ansitz auf Wasserwild. Der eine von ihnen zielt, die Büchse im Anschlag, in zusammengekauerter Stellung auf einen im Sumpfe stehenden Vogel, während der andere, an den Baum gelehnt, die Büchse in der Rechten, das Wild beobachtet. Neben den Jägern sitzen zwei gefleckte Wachtelhunde. Im Vordergrunde liegen zwei erlegte Vögel.

*) Als Monogramm ineinander verschlungen.

Bezeichnet unten rechts: „J. H. Schönfeldt Inv. et Pict. G. A. Wolfgang sc.“.

(Gr. 270×205. N. 46.)

86. Flötender Hirt mit Schafen.

Ein seiner Herde vorausschreitender Hirte bläst auf seiner Flöte. Von links ragt schräg in den Bildraum der Sockel eines antiken Baues herein, der von dünnen Baumstämmchen überschnitten wird. Im Hintergrund ein zwischen Berghöhen liegendes Tal, über das dunkle Wolken ziehen.

Bezeichnet am Rand unten rechts:

„J. H. Schönfeldt Inventor et Pictor.
G. A. Wolfgang fecit.“.

(Gr. 265×195. N. 46.)

87. Krieger neben einer Kanone.

Ein mit einem Brustharnisch gewappneter Krieger, der in der Rechten eine lange Lanze hält und dessen Beine übereinandergestellt sind, legt seinen linken Arm auf das Rohr einer Kanone. Die Mündung blickt dem Beschauer entgegen. Rechts davon drei Pulverfässer; im Vordergrunde liegen einige Kugeln. Hinter dem Geschütz ist über einen Baum ein riesiges Zelttuch gespannt, unter dem sich zwei Soldaten mit Kartenspiel belustigen. Eine daneben stehende Frau sieht ihnen zu. Rechts wird im Hintergrund auf hohem Felsen eine Veste sichtbar, die von unten her beschossen wird.

Das Blatt ist am Rande unten rechts bezeichnet:

„J. H. Schönfeldt inv. et P.
G. A. Wolfgang f.“.

(Gr. 274×210. N. 46.)

88. Marketenderin mit Kindern.

Ein modisch gekleidetes Soldatenweib, das auf ihrem Rücken ein Kind trägt, blickt, während es nach links schreitet, auf ihr kleines Söhnchen, das, einen Kochkessel auf dem Kopf, eine Kindertrommel schlagend, neben ihr hertrottet. Zu ihren Füßen läuft ein kleines Schoßhündchen, dessen Leine an ihrem Gürtel befestigt ist. Die Frau, welche einen riesigen Leibesumfang hat, scheint schwanger zu sein. In der Ferne erblickt man eine brennende Stadt, deren

Rauchwolken in dunklen Schwaden über den Himmel ziehen. Vom linken Bildrande ragen Felsen und ein Baum in die Darstellung herein.

Bezeichnet am unteren Rande rechts: „J. H. Schönfeldt Inv. et Pictor. G. A. Wolfgang f.".

(Gr. 272×208. N. 36.)

Das Vorbild für den Stich bildet das gleichnamige Gemälde Schönfeldts in Linz (Hofrat Pachinger).[60])

89. Büste einer jungen Frau mit gesenkten Augen und Gebetbuch (Maria?). (Nicht mehr nachweisbar.)

Leicht radiert. Bezeichnet: „J. H. Schönfeldt p.
G. A. Wolfgang f.".

(Vielleicht nach derselben Vorlage wie der Stich Ehingers.)

(N. unter Sch.; M. Huber: C. R. 4461.)

90. Eine andere junge Frau mit derselben Haltung. (Nicht mehr nachweisbar.)

Bezeichnet: „J. H. Schönfeldt p.
G. A. Wolfgang f.".

(M. Huber: C. R. 4461.)

91. Ein alter Mann mit derselben Haltung. (Nicht mehr nachweisbar.)

Bezeichnet: „J. H. Schönfeldt p.
G. A. Wolfgang f.".

(M. Huber: C. R. 4461.)

(S. vermißte Sch.-Radierung Nr. 20.)

92—95. Vier verschiedene Köpfe. (Nicht mehr nachweisbar.)

Nur oben: „JH.S.*) inv." bezeichnet.

(N. unter Sch.)

Vielleicht nach denselben Vorlagen wie die Stiche Heckenauers.

96. Brustbild eines Kardinals mit Ordenskreuz. (nicht mehr nachweisbar.)

Oval mit Wappen. Bezeichnet: „J. H. Schönfeld P.".

(N. 3.)

Wahrscheinlich Bildnis des Max Gandolph von Kühnburg, ge-

---

[60]) H. Voß, a.a.O. S. 72.

*) Als Monogramm ineinander verschlungen.

stochen nach demselben Vorbild wie die Reproduktionen Barth. Kilians bzw. Matthäus Küsels. (Vgl. Nr. 53, 65.)

97. Johannes der Täufer tränkt das Lamm. (Nicht mehr nachweisbar.)

(N. 26; M. Huber: C. R. 4461.)

Als Vorbild für den Stich diente eine gleichnamige Radierung Schönfeldts (s. a. Ehinger, Heckenauer!).

98. Der hl. Sebastian. (Nicht mehr nachweisbar.)

Am Baum stehend mit Kriegergruppe. — (N. 31.)

Wohl nach demselben Vorbild wie der Stich Jeremias Wolffs bzw. Haffners.

99. Venus will den Adonis von der Jagd zurückhalten. (Nicht mehr nachweisbar.)

Bezeichnet: „IH.S.*)

(N. unter Sch.; Winkler C. R.; Füßli: K.-L.)

100. Dianens Rückkehr von der Jagd. (Nicht mehr nachweisbar.)
(Füßli: K.-L.)

Georg Andreas Wolfgangs Schabkunstblätter nach Schönfeldt:

101. Junger Krieger in Rüstung.

Der bartlose Jüngling, der mit Brustpanzer und Halsschutz gewappnet ist, hat den Kopf nach unten geneigt. Sein Körper steht in 3/4-Wendung nach rechts. Seine in der Mitte gescheitelten dichten Haare sind nach rückwärts gestrichen. Das durch eine gekrümmte Nase und hervortretende Backenknochen eigenartig charakterisierte Gesicht wird von dem rechts kommenden Licht an der Stirne stark getroffen. Es spiegelt sich dieses Licht auch im Brustharnisch und in den Schulterringen. Der Grund hinter der Gestalt ist neutral gehalten, nur zur Abhebung der Kontur hinter dem Kopf des Jünglings etwas heller.

Bezeichnung in der linken unteren Ecke: „J. H. Schönfeldt P.“; rechts: „G. A. Wolfgang f.“.

(Gr. 146×116. Laborde S. 235.)

102. Zwei Apostel, niederblickend.

Die Apostel Johannes und Petrus (in Halbfigur) blicken dicht

*) Als Monogramm ineinander verschlungen.

nebeneinander stehend nach unten. Johannes ist im Profil nach rechts gewendet, Petrus im 3/4-Profil nach rechts. Das Licht fällt von rechts vorne ein. Besonders stark ist die obere Gesichtshälfte des Johannes beschienen. Dunkler Hintergrund.

Bezeichnet in der linken unteren Ecke: „J. H. S. P."; rechts: „G. A. Wolfgang f.".

(Gr. 143×114.) (L. H. Krapf, München.)

(N. 6 und 8 identisch; Laborde S. 235.)

103. Marias Verkündigung.

Die auf einer Terrasse vor dem Betpult knieende Jungfrau wendet sich mit einem Gestus der Ueberraschung nach dem von links her auf Wolken kommenden Engel; ihre Augen hat sie gesenkt. Ueber ihr schwebt die Taube, von der herab ein Lichtstrahl ausgeht. Dicht am oberen Bildrand drei Putten auf Wolken schwebend. Im Vordergrund ein Taubenpaar. Hinter Maria ein niederer Sessel, auf den ein Mantel gelegt ist. Im Hintergrunde rechts ragt eine kulissenartige Wand mit einem Vorhang in das Bildfeld.

Das Blatt ist in der linken unteren Ecke bezeichnet: „J. H. Schönfeldt P."; rechts: „G. A. Wolfgang f.".

(Gr. 285×180.)

XIV. Unbekannter Stecher nach Schönfeldt:

104. Darstellung der „Vanitas".

Auf einer von dünnen Bäumen umstandenen Steinbank zwischen der Cestiuspyramide zur Linken und einem Sockel mit aufgestellter Vase zur Rechten sitzt in nachdenklicher Haltung ein Philosoph vor einem Sarg, der einen halbverwesten Leichnam birgt. — Das Blatt ist eine flüchtige gegenseitige Kopie der gleichnamigen Radierung Schönfeldts in einem etwas kleineren Format. Dabei sind die Einzelheiten z. T. sehr ungenau nachgezeichnet (Figur, Bäume) bzw. vollständig weggelassen (Schattierung im Hintergrund, Gegenstände im Vordergrund, Beschriftung). Die Darstellung hat dadurch den dem Schönfeldt eigenen Charakter vollständig verloren. Am Fuße der Pyramide die Jahreszahl 1724.

(Gr. der Platte 225×138; Darstellung 152×120.)

VIII. Verzeichnis der Radierungen und Nachstiche, nach Themen geordnet.

Bei den einzelnen Blättern wurde die Bezeichnung des Künstlers angegeben. War aus dem Monogramm der Name nicht ohne weiteres zu entnehmen oder war keine Bezeichnung angegeben, so wurde der Name des Stechers in Klammern beigefügt. Ebenso ist in einer eigenen Klammer die Nummer angegeben, welche das jeweilige Blatt in der fortlaufenden Nummernfolge der beschreibenden Verzeichnisse V bzw. VII trägt. Dort finden sich auch genauere Angaben. „Die vermißten" Blätter wurden sinngemäß in die laufende Themenfolge eingefügt.

Die Themen in nachstehender Reihenfolge:

I. Bildnisse.
II. Studienköpfe.
III. Biblische Szenen.
IV. Legenden.
V. Mythologische Szenen und Antikes.
VI. Genrebilder und Verwandtes.
VII. Bacchanalien.
VIII. Schäferszenen.
IX. Jagdszenen.
X. Vanitasdarstellungen.
XI. Schlachtenbilder.
XII. Titelblätter.

I. Bildnisse.

1. Selbstbildnis Johann Heinrich Schönfeldts, aus dem Jahre 1671. (VII, 52.)
Bez.: „Bartholomäus Kilianus Augus Chalcographus".
2. Selbstbildnis Johann Heinrich Schönfeldts, im Profil mit Federhut (V, 25). (Nicht mehr nachweisbar.)
Bez.: „Ipse fec.".
(W. E. Drugulin Nr. 18809.)
3. Leonhard Weiß, Bürgermeister von Augsburg (VII, 67).
Bez.: „Johann Heinrich Schönfeld pinx. Melchior Küsel Ao M.DC.LII.".
4. Leonhard Weiß, Bürgermeister von Augsburg (VII, 63).
Bez.: „Johann Heinrich Schönfeldt Pinxit

Wolfg. Kilian sculpsit".

5. Die Erzbischöfe Max Gandolph von Kühnburg (Mitte), Michael von Kühnburg (links), Georg von Kühnburg (rechts), in Medaillons vor architektonischer Rahmung (VII, 53).
   Bez.: „J. Heinrich Schönfeldt pinxit. Bartholome Kilian sculpsit.".
6. Max Gandolph von Kühnburg, Erzbischof von Salzburg (VII, 65).
   Bez.: Johann Heinrich Schönfeld delineavit
   Matthäus Küsel S.C.M. Sculptor fecit".
7. Brustbild eines Kardinals mit Ordenskreuz (VII, 96).
   (Nicht mehr nachweisbar.)
   Bez.: „J. H. Schönfeld P.".
   (G. A. Wolfgang n. Sch.)
   (Wahrscheinlich Bildnis des Max Gandolph von Kühnburg, wie der Vergleich mit Nr. 5 bzw. 6 ergibt.)
8. Guidobald Graf von Thun, Erzbischof von Salzburg (VII, 54).
   Bez.: „Johan Heinrich Schönfeldt Pinxit
   Bartholome Kilian sculpsit".
9. Georg Philipp Riß, ev. Pfarrer von Hl. Kreuz (VII, 55).
   Bez.: „Jo. Heinrich Schönfeldt pinxit Aug.
   Bartholome Kilian sculp. 1667".
10. Georg Paul Jenisch, ev. Prediger der Barfüßerkirche (VII, 57).
   Bez.: „J. H. Schönfeld pinxit. B. Kilian sculp. in der Capuzinergassen.".
11. Marc Anton Jenisch, Augsburger Senator (VII, 56).
   Bez.: „Joh. Heinr. Schönfeldt pinx. Bartholomäus Kilian sculp. 1673.".
12. Johann Vetter, ev. Prediger u. Diakon zu St. Jakob (VII, 58).
   Bez.: „J. H. Schönfeld pinxit. Bartholome Kilian sculp. et excudit.".
13. Bernhard Hertfelder, Abt von St. Ulrich und Afra (VII, 59).
   Bez.: „J. H. Schönfeld del. B. Kilian sculp. 1662".
14. Philipp Weber, Pastor v. St. Anna, a. d. Totenbett (VII, 62).
   Bez.: „Johann Heinrich Schönfeldt Pinxit.
   Wolfg. Kilian sculpsit.".

15. Unbekannter Marschall (VII, 71). — (A. J. v. Prenner n. Sch.)
16. Anna Juliana, Erzherzogin von Oesterreich (VII, 60).
(Nicht mehr nachweisbar.) — (B. Kilian n. Sch.)

II. Studienköpfe.

1. Büste eines gebeugten bärtigen Greises (V, 7).
Bez.: „JHS."*) (Sch. Capricci.)
2. Halbfigur eines Heiligen (V, 8).
(Sch. Capricci.)
3. Büste eines bärtigen Mannes (V, 12).
(Sch. Capricci.)
4. Büste eines bartlosen Mönches (V, 13).
(Sch. Capricci.)
5. Nach rechts oben blickender Greisenkopf (V, 15).
(Sch. Capricci.)
6. Nach links blickender Greisenkopf (V, 14).
(Sch. Capricci.)
7. Kopf eines langhaarigen Mannes im Medaillon (V, 16).
(Sch. Capricci.)
8. Zwei Köpfe bärtiger Männer (V, 11).
(Sch. Capricci.)
9. Büßender Asket mit Kreuz (V, 17).
Bez.: „J. P. Schönfeldt fec. A. V.".
10. Halbfigur eines Kriegers (V, 6).
(Sch. Capricci.)
11. Junger Krieger in Rüstung (Schabkunst) — (VII, 101).
Bez.: „J. H. Schönfeldt P. G. A. Wolfgang f.".
12. Halbfigur des Bacchus (V, 10).
(Sch. Capricci.)
13. Brustbild eines Satyrs (V, 9).
(Sch. Capricci.)
14. Brustbild eines bärtigen Mannes (VII, 45).
Bez.: „JHS.*) in.". (L. Heckenauer n. Sch.)
15. Brustbild eines kahlen Mannes (VII, 47).
Bez. :„JHS.*) in.". (L. Heckenauer n. Sch.)
16. Brustbild eines lockigen Mannes mit Barett (VII, 48).
Bez. :„JHS.*) in.". (L. Heckenauer n. Sch.)

---

*) Als Monogramm ineinander verschlungen.

17. Brustbild eines mit Pelzmütze bekleideten Mannes (VII, 49).
Bez. :„JHS.*) in.“. (L. Heckenauer n. Sch.)
18. Brustbild eines starken Mannes (VII, 50).
Bez. :„JHS.*) in.“. (L. Heckenauer n. Sch.)
19. Ein bärtiger Greis mit einem Buche in der Hand und gesenkten Augen (V, 20). (Nicht mehr nachweisbar.)
(Sch. Radierung.)
20. Ein bärtiger Greis mit einem Buche in der Hand und gesenkten Augen (VII, 91). (Nicht mehr nachweisbar.)
Bez.: „J. H. Schönfeld p. G. A. Wolfgang f.“.
21. Büste einer Frau (V, 5).
(Sch. Capricci.)
22. Brustbild einer Dame mit Federhut (VII, 46).
Bez.: „JHS.*) in.“. (L. Heckenauer n. Sch.)
23. Büste einer jungen Frau mit gesenkten Augen und Gebetbuch (VII, 89). (Nicht mehr nachweisbar.)
(G. A. Wolfgang n. Sch.)
24. Eine andere junge Frau mit derselben Haltung (VII, 90).
(Nicht mehr nachweisbar.)
Bez.: „J. H. Schönfeldt p.
G. A. Wolfgang f.“.
25.—28. Vier verschiedene Köpfe (VII, 92—95). (Nicht mehr nachw.)
Bez.: „JHS.*) in.“. (L. Heckenauer n. Sch.)

III. Biblische Szenen.

1. Gideon scheidet die a. d. Jordan trinkenden Krieger (VII, 66).
Bez.: „J. H. Schönfeldt Inventor et Pinxit. Melchior Küsell sculp:“.
2. Die Hexe von Endor[61]) (VII, 34).
Bez.: „JH.*) Schönfeldt Inventor Gabriel Ehinger sculpsit“.
3. Johannes der Täufer tränkt das Lamm (VII, 26).
Bez.: „JH.*) Schönfeld Invent. G. Ehinger sculp.“.
4. Johannes der Täufer tränkt das Lamm (VII, 44).
Bez. :„J. H. Schönfeld Inv. et Pictor. Leonh. Heckenauer sculpsit“.

---

[61]) I. Buch Samuel, Kap. 28, Vers 7—25.
*) Als Monogramm ineinander verschlungen.

5. Johannes der Täufer tränkt das Lamm (V, 19). (Nicht mehr nachweisbar.)
(Sch. Radierung.)
6. Johannes der Täufer tränkt das Lamm (VII, 97). (Nicht mehr nachweisbar.) (G. A. Wolfgang n. Sch.)
7. Marias Verkündigung (VII, 103) — (Schabkunst).
Bez.: „J. H. Schönfeldt P. G. A. Wolfgang f.“.
8. Maria (der Verkündigung) (VII, 35).
Bez.: „JHeinr.*) Schönfeld pinx.“. (G. Ehinger n. Sch.)
9. Gabriel (Gegenstück zu Nr. 8) (VII, 36).
Bez.: „Gabr. Ehinger sculp.“.
10. Die hl. Familie (VII, 41). (Nicht mehr nachweisbar.)
(G. Ehinger n. Sch.)
11. Der gegeißelte Christus an der Säule liegend (VII, 78).
Bez.: „Johann Heinrich Schönfeldt Pinxit. Georg Andreas Wolfgang sculpsit — excudit Augustae.“.
12. Christus am Kreuz (V, 3).
Bez: „JHS.*) 1655“. (Sch. Radierung.)
13. Christus segnend (VII, 27).
Bez: „JHS.*) inv.“. (G. Ehinger n. Sch.)
14. Maria (Gegenstück zu Nr. 13) (VII, 28).
Bez.: „G. E. sculp.“. (G. Ehinger n. Sch.)
15. Das Jüngste Gericht (VII, 61).
Bez: „JH.*) Schönfeldt pinx. Phil. Andr. Kilian sc. A. V.“.
16. Zwei Apostel, niederblickend (VII, 102). — (Schabkunst.)
Bez.: „J. H. S. P. G. A. Wolfgang f.“.

IV Legenden.

1. Die Taufe des Swatoplug (VII, 51).
Bez.: „J. Heinrich Schönfeld del. B. Kilian sculp.“.
2. Der hl. Franz Xaver besucht die Pestkranken (VII, 64).
Bez: „JH.*) Schönfeld Invenit et Pinxit. G. DT.*) delinea. Matt. Küsell S.C.M. Sculp.“.
3. Der hl. Antonius zeigt einem Kinde das Zeichen Jesu Christi (VII, 40).
Bez.: „G. Ehinger sculp.“.

*) Als Monogramm ineinander verschlungen.

4. Der hl. Hieronymus vernimmt die Posaune des Jüngsten Gerichts (VII, 37). — (G. Ehinger n. Sch.)
5. Enthauptung der hl. Katharina (VII, 39). (G. Ehinger n. Sch.)
6. Der hl. Sebastian (VII, 43). (E. Hainzelmann n. Sch.)
7. Der hl. Sebastian (VII, 73).
Bez.: „Jo. Heinrich Schönfeld inv. et pinxit.
Jeremias Wolff exc. Aug. Vind.“.
8. Der hl. Sebastian (VII, 98). (Nicht mehr nachweisbar.) (G. A. Wolfgang n. Sch.)

V. Mythologische Szenen und Antikes.

1. Merkur und Minerva in einer ägyptischen Landschaft sitzend (VII, 42). (Nicht mehr nachweisbar.)
Bez.: „M. Haffner sc.“.
2. Venus will den Adonis von der Jagd zurückhalten (VII, 99). Bez. „JH.*) S.“. (Nicht mehr nachw.) (G. A. Wolfgang n. Sch.)
3. Das Opfer an Diana (VII, 79).
Bez.: „J. H. Schönfeldt Invenit et Pictor.
G. A. Wolfgang sculpsit Aug. 1661“.
4. Dianens Rückkehr von der Jagd (VII, 100). (Nicht mehr nachweisbar.) (G. A. Wolfgang n. Sch.)
5. Diogenes (VII, 33).
Bez. „JH.*) Schönfeld delineavit. Gabriel Ehinger sculpsit“.
6. Hannibal schwört seinem Vater Feindschaft gegen Rom (VII, 38).
Bez.: „JH.*) Schönfeld inv. Gabriel Ehinger sculp.“.

VI. Genrebilder und Verwandtes.

1. Schönfeldt im Kreise seiner Familie (V, 18).
Bez.: „JHS.*) (Sch. Radierung.)
2. Krieger neben einer Kanone (VII, 87).
Bez.: „Jo. H. Schönfeldt inv. et P. G. A. Wolfgang f.“.
3. Marketenderin mit Kindern (VII, 88).
Bez.: „J. H. Schönfeldt Inv. et Pictor. G. A. Wolfgang f.“.
4. Die Schatzgräber (VII, 81).

*) Als Monogramm ineinander verschlungen.

Bez.: „Johann Heinrich Schönfeld Inventor et Pin.
George Andreas Wolfgang sculpsit augs.“.

5. Landschaft mit einem großen Baum vor einem Haus (V, 22). (Nicht mehr nachweisbar.) (Sch. Radierung.)
6. Landschaft mit einem Haus links neben zwei Bäumen, die sich im Mittelgrunde am Wasser erheben (V, 23). (Nicht mehr nachweisbar.) (Sch. Radierung.)

VII. Bacchanalien.

1. Das Kinderbacchanal (V, 1).
   Bez.: „JH.*) Schönfeldt Fecit“.
2. Das Kinderbacchanal (VII, 75).
   Bez.: „JH.*) Schönfeldt in: G. A. Wolfgang f.“.
3. Tanz um die Herme des Pan (VII, 74).
   Bez.: „JH.*) Schönfeldt in: G. A. Wolfgang f.“.
4. Die um die Statue des Pan nach der Schalmei eines Schäfers und dem Triangel einer Schäferin tanzenden Nymphen (V, 21). (Nicht mehr nachweisbar.)
   Bez.: „J. H. Schönfeld fec.“.
5. Bacchanale (VII, 76).
   Bez.: „Johann Heinrich Schönfeldt Inv. Georg Andreas Wolfgang Fecit“.
6. Das Göttermahl (VII, 77).
   Bez.: „J. H. Schönfeldt Inventor. Georg Andreas Wolfgang fec. Augustae“.

VIII. Schäferszenen.

1. Hirtenidyll mit Schafen (VII, 29).
   Bez.: „JHS.*) In. Jerem. Wolff excud. Aug. Vind. 2. G. E. S.“. (G. Ehinger n. Sch.)
2. Hirtenidyll mit Ziegen (VII, 30).
   Bez.: „JH.*) Schönfeldt Invent. Gabr. Ehinger sculp.“.
3. Hirtenidyll mit Kühen (VII, 80).
   Bez.: „J. H. Schönfeldt Inv: et Pictor. G. A. Wolfgang sculpsit 1662.“.
4. Flötender Hirt mit Schafen (VII, 86).
   Bez.: „J. H. Schönfeld Invent. et Pictor. G. A. Wolfgang fecit.“.

---

*) Als Monogramm ineinander verschlungen.

IX. Jagdszenen.

1. Zwei Jäger mit acht Hunden nach links gehend (VII, 83).
   Bez.: „J. H. Schönfeldt Inventor et Pinxit".
   G. A. Wolfgang fecit".
2. Zwei Jäger mit acht Hunden nach links gehend (VII, 84).
   Bez.: „JHS.*) Inv. et P. G. A. Wolfgang f:".
3. Vogeljäger mit Hunden (VII, 85).
   Bez.: „J. H. Schönfeldt Inv. et Pict. G. A. Wolfgang sc.".

X. Vanitasdarstellungen.

1. Darstellung der „Vanitas" (V, 2).
   Bez.: „JH.*) Schönfeldt Fecit 1654".
2. Darstellung der „Vanitas" (VII, 104).
   (Unbekannter Stecher n. Sch. datiert 1724.)
3. Vanitas Vanitatum (VII, 31).
   (G. Ehinger n. Sch.)
4. Der Philosoph am Grabe Alexanders (VII, 32).
   (G. Ehinger n. Sch.)
5. Eine wüste Landschaft mit einer Figur auf einer Felsenspitze am Seeufer (V, 24). (Nicht mehr nachweisbar.)
   (Schönfeldt Radierung.)

XI. Schlachtenbilder.

1. Reiterschlacht kaiserlicher Truppen gege ndie Türken (VII, 69).
   Bez.: „Schönefeld Pinx. v. Prenner incid.".
2. Reiterschlacht kaiserlicher Truppen gegen die Türken (VII, 70).
   Bez.: „Schönefeld Pinx. v. Prenner incid.".
3. Ein Reitergefecht (VII, 68). (Nicht mehr nachweisbar.)
   (Melchior Küsel n. Sch.)

XII. Titelblätter.

1. Varie Teste De Capricci (V, 4).
   Bez.: „p. Jo. Enrico Schonfeldt 1656".
2. Variae Capryе (VII, 82).
   Bez.: „Johann Heinrich Schönfeldt Inve. George Andreas Wolfgang scupsit. Augsburg 1661".
3. Buchtitel (VII, 72).
   Bez.: „Jo. Henric, Schoenfeld del. Jo. Georg Waldreich sculp.".

*) Als Monogramm ineinander verschlungen.

IX. Gesamtergebnis.

Johann Heinrich Schönfeldt, der um 1627, kurz nach Beendigung seiner Lehrzeit, wohl aus Mangel an geeigneten Meistern, aber auch der herrschenden Pest wegen,[62]) seine Heimat verließ, baut seinen Stil einerseits auf den letzten Ausklängen des französischen, italienischen und niederländischen Manierismus, andererseits auf den Prinzipien der in Rom lebenden Klassizisten, sowie des in Neapel herrschenden Künstlerkreises auf. Dabei ist äußerst bemerkenswert, daß der noch junge Deutsche, der in kürzester Zeit die gesamte Kunstübung Italiens beherrschte, sich im Süden großer Wertschätzung erfreute und selbst zum Vorbild italienischer Maler wurde.[63]) In die Heimat zurückgekehrt, tritt das in der Fremde Erworbene immer mehr zugunsten eines eigenen, freien Stils zurück. Seine Radierungen sind nur als Gelegenheitsarbeiten zu betrachten; sie konnten daher für eine spätere Zeit nicht wegweisend werden, wie dies bei seinen Gemälden der Fall ist. Trotzdem ist Schönfeldt als Radierer des 17. Jahrhunderts ein viel genannter Name; waren doch die deutschen zeitgenössischen Künstler in der Mehrzahl „Maler-Radierer", d. h. in dem Sinne, daß sie mehr die Malerei ausübten, als radierten. Die zum größten Teil nach verschollenen Gemälden Schönfeldts angefertigten Nachstiche bilden für die deutsche Kunstforschung ein nicht zu unterschätzendes Hilfsmittel, das einstmalige Werk des bedeutendsten deutschen Malers des 17. Jahrhunderts zu überschauen, bzw. zu rekonstruieren.

X. Schrifttumsangabe.

Andreas Andresen: Der deutsche Peintre-Graveur. Bd. V. Leipzig 1878.

Otto Benesch: „Maulbertsch. Zu den Quellen seines künstlerischen Stils." Städel, Jhb. III/IV 1924.

Otto Benesch: Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen in Wien 1926, N. F. 1.

Georg Biermann: Deutsches Barock und Rokoko. Bd. I. Darmstadt 1924.

[62]) A. Hämmerle: Die Augsburger Künstlerfamilie Kilian, a.a.O. S. 5.
[63]) Siehe S. 20.

Ch. Le Blanc (& J. E. Wessely): Manuel de l'amateur d'estampes. Paris 1854—1889.

Elfried Bock: Die deutsche Graphik. München 1922.

François Brulliot: Dictionnaire Des Monogrammes, Bd. I, Munich 1832—34.

M. Csaki: Katalog des Bruckenthal-Museums. Hermannstadt 1909.

Willi Drost: Barockmalerei in den germanischen Ländern. Potsdam 1926.

W. E. Drugulin: Allgemeiner Portrait-Katalog. Leipzig 1860.

Eduard von Engerth: Kunsthistorische Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, III. Bd. Wien 1886.

Theodor von Frimmel: Kleine Galeriestudien. 3. F. Leipzig 1899.

Theodor von Frimmel: Lexikon der Wiener Gemäldesammlungen I. Wien 1913.

Johann Kaspar Fueßlin: Raisonirendes Verzeichnis der vornehmsten Kupferstecher und ihrer Werke. Zürich 1771.

Johann Rudolf Fueßli: Allgemeines Künstler-Lexikon. Verm. Ausg. Zürich 1806—24.

Albert Hämmerle: „Die Familie Schönfeld aus Biberach, A. Riß." Das Schwäbische Museum 1928. Augsburg 1928.

Albert Hämmerle: Die Augsburger Künstlerfamilie Kilian. Augsburg 1922.

Josef Heller: Praktisches Handbuch für Kupferstichsammler. Leipzig 1850.

M. Huber — C. C. Rost: Handbuch für Kunstliebhaber und Sammler über die vornehmsten Kupferstecher und ihre Werke. Zürich 1796—1808.

Michael Huber: Notices generales des Graveurs Divises Par Nations et de Peintres Ranges Par Ecoles. Dresde et Leipzig 1787.

Michael Huber: Catalogue Rausonné du Cabinet d'estampes de feu Monsieur Winckler, Tome I, S. 778. Leipzig 1802.

Hugo Kehrer: Spanische Kunst von Greco bis Goya. München 1926.

Paul Kristeller: Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten. Berlin 1905.

Adam Kuhn: Bedeutende Biberacher. Biberach 1929.

Leon de Laborde: Histoire de la gravure en maniere noire. Paris 1839.
Felix Joseph Lipowsky: Bayerisches Künstler-Lexikon. München 1810.
Friedrich Lippmann: Der Kupferstich. Berlin 1905.
Paul Markthaler: Das verschollene Gemälde der Heimsuchung des J. H. Schönfeld. Das Schwäbische Museum, Augsburg 1930.
Franz Sebastian Meidinger: Historische Beschreibung der kurfürstl. Haupt und Regierungs Städte in Niederbayern Landshut und Straubing. Landshut 1787.
Thomas Muchall-Viebrook: Die Zeichnungen Johann Heinrich Schönfelds. Das Schwäbische Museum, Augsburg 1931.
Thomas Muchall-Viebrook: Deutsche Barockzeichnungen. München 1925.
Malaspina di Sannazaro :Catalogo I. Milano 1824.
G. K. Nagler: Die Monogrammisten. München 1858—79.
Hermann Nasse: Jacques Callot. Leipzig 1922. II. Aufl.
Friedrich Noack: Das deutsche Rom. Rom 1927, II. Aufl.
Heinrich Ostermayer: Kronik der vormals kaiserl. königl. freien Reichsstadt Biberach. Biberach 1851.
G. Parthey: Deutscher Bildersaal. Berlin 1864.
Joseph Friedrich Rein: Das gesamte Augspurgische Evangelische Ministerium in Bildern und Schriften. Augsburg 1749.
J. S. Rittershausen: Die vornehmsten Merkwürdigkeiten der Residenzstadt München. München 1787.
Wilhelm Rolfs: Geschichte der Malerei Neapels. Leipzig 1910.
Joachim von Sandrart: Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675. Herausgegeben von Dr. A. R. Peltzer, München 1925.
Benedikt Schelhorn: Lebensbeschreibungen einiger des Andenkens würdiger Männer von Memmingen. Memmingen 1811.
Paul von Stetten d. J.: Erläuterungen der in Kupfer gestochenen Vorstellungen aus der Geschichte der Reichsstadt Augsburg. Augsburg 1765.
Paul von Stetten d. J.: Kunst-Gewerb- und Handwerksgeschichte von Augsburg. Augsburg 1779.
Paul von Stetten d. J.: Beschreibung der Reichs-Stadt Augsburg. Augsburg 1788.

W. Suida: Die Landesbildergalerie und Skulpturensammlung in Graz. Wien 1923.
Hermann Voß: „Johann Heinrich Schönfeld“. Das Schwäbische Museum, Augsburg 1927.
J. E. Wessely: Geschichte der Graphischen Künste. Leipzig 1891.
Außerdem die einschlägigen Artikel der Künstlerlexika:
Thieme-Becker, Müller-Seubert, Müller-Singer, G. K. Nagler.

Lebenslauf.

Am 18. Oktober 1911 wurde ich, Ludwig Herbert Krapf, Sohn des Bankoberbeamten a. D. Carl Krapf und dessen Ehefrau Margarete Krapf, geb. Lang, in München geboren. Ich besuchte die Volksschule und darauf das Realgymnasium in München, das ich im März 1932 mit dem Zeugnis der Reife verließ.

Vom Sommersemester 1932 an studierte ich an der Ludwig-Maximilians-Universität in München Kunstgeschichte, insgesamt 10 Semester. Meine Studien ergänzte ich durch einen Besuch der Akademie der bildenden Künste in München im Sommersemester 1933 und Wintersemester 1933/34, wo ich mich vor allem in den verschiedenen Techniken der Graphik und Malerei vervollkommnete (Mal- und Zeichenklasse: Gulbransson; Radierklasse: Schinnerer), sowie durch wiederholte Reisen nach Italien, Frankreich, Spanien Oesterreich und der Schweiz.

Ich besuchte die Vorlesungen und Uebungen der Professoren und Dozenten Bachhofer, Buschor, Diepolder, Gräff, Jantzen, Kehrer, Keller, Michalski, Karl Alexander v. Müller, Pinder, Rosemann, Stange, Weickert, Zellinger.

Meine Promotionsarbeit entstand unter der Leitung des Herrn Professor Dr. Hugo Kehrer, dem ich als meinem langjährigen, verehrten Lehrer nicht nur meine wissenschaftliche Ausbildung, sondern auch vielfache Förderung persönlicher Art verdanke.

Ebenso möchte ich an dieser Stelle meinen besonderen Dank Herrn Hauptkonservator Dr. Thomas Muchall-Viebrook aussprechen, der die Anregung zur Wahl dieses Themas gab und mir in gütiger Weise eine große Anzahl von Fotographien zur Verfügung stellte, sowie dem Kunsthistoriker Albert Hämmerle für viele sachliche Hinweise.